# فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف : أ. د. حسن البندارى






الجزء السادس والعشرون

نوفمبر ٢٠٠٤




رابطة الأدب الحديث

# قواعـد النشـــر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبـداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

• المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

# فكر وإبداع

## إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة
أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار
أ.د. حسن البنداري
رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر - القاهرة.
ت: ٣٩٢٤٦٩٥

لوحة الغلاف
للفنان الفرنسي
موريس ليورنت

# فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن : رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦٠ شارع بنك مصر
ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٢٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة : أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

# فكر وإبداع


## مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

## أ.د. حسن البنداري

### المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

- أ.د. السعيد الورقي
- أ.د. صلاح بكر
- أ.د. عبد العزيز شرف
- أ.د. عزيزة السيد
- أ.د. علي علي صبح
- أ.د. علي طلب
- أ.د. علية الجنزوري
- أ.د. وفاء إبراهيم
- أ.د. نادية يوسف
- أ.د. محمد مصطفى سلام
- د. طبيب. أنس عزقول
- د. كاميليا صبحي
- د. أمل الأنور
- المستشار الإعلامي، أحمد فتحي عامر
- د. محمد قطب
- د. نبيل عبد الحميد
- د. نعيم عطية
- د. طبيب. رباب عزقول
- د. محمد رياض العشيري
- د. نادية عبد اللطيف
- د. هالة بدر الدين
- د. فهمي حرب
- د. يحيى فرغل
- د. أحمد عبد التواب

أمين الإصدار: مصطفى عبد الوارث

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة ـ روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات ـ جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ ـ ٥٨٥٦١٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد ـ القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧


## الجزء السادس و العشرون

# مستشارو الجزء السادس والعشرين

- أ.د. أحمد كشك
- أ.د. اعتماد علام
- أ.د جمال عبد الناصر
- أ.د. رضا رجب
- أ.د.زين نصار
- أ.د سهير عياد
- أ.د.سهير فضل الله
- أ.د صبرى إبراهيم السيد
- أ.د. عبد الحكيم حسان
- عبد الحميد شيحة
- أ.د. على أبو المكارم
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. ماهر شفيق فريد
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد عبد المنعم خفاجى
- أ.د. محمد عبد النبى
- أ.د. محمد عنانى
- أ.د. نبيل راغب
- أ.د. نفيسة عليش
- أ.د. نورية الرومى

| المحتويــــــات | الصفحة | |
|---|---|---|
| افتتاحية الجزء السادس والعشرين | د. حســن البنــداري | ٧ |
| • المادة العربية : | | |
| – مدارس الشعر في القرن العشرين | د. محمد عبد المنعم خفاجي | ١١ |
| – الإبداع | د. عبد الحكيم حسان | ٢٣ |
| – الموت الدلالى فى الواقعية الجديدة | د.نصر عباس | ٣٩ |
| – الأصول الإنجليزية لعقد رسو الإجتماعي | د. عبد العال القدرة | ٦٥ |
| – البناء الدرامي في شعر معين بسيسو | د. كمال أحمد غنيم | ٩١ |
| – اكتساب "الطالب المعلم" اللغة العربية دراسة في علم اللغة التطبيقي | د. يحيي فرغل عبد المحسن | ١١٥ |
| – صـيغ جموع اللغة العربية في خطاب انتفاضة الأقصى الفلسطينية، دراسة لغوية | د. عزيزة حسن أبو صفية | ١٦٧ |
| – الإنسان في فكر بروتاجوراس | د. سها عبد المنعم | ١٨٣ |
| – موسيقى الأفلام . | د. محيي الدين عاصم | ٢٦٧ |
| – تجسيد الأسطورة في فن الباليه | د. لمياء زايد | ٢٨٣ |
| - اللازمات الضوئية | د. ناجي فوزي | ٣٠٧ |
| - تحـرر العرض المسرحي: بحث في العلاقة بين النص والمنصة | د. مصطفى حشيش | ٣٢٧ |

• المادة غير العربية :

بسم الله الرحمن الرحيم

# افتتاحية الجزء السادس والعشرين

## (نوفمبر ٢٠٠٤)

## د. حسن البنداري

بهذا الجزء السادسِ والعشرين يكون إصدار "فكر وإبداع" قد أكمل عامه السادس، مؤكداً علي إرادتنا الداعية إلي تواصل هذا الإصدار واستمراره.

ويضم هذا الجزء، بحوثاً باللغة العربية، وبحوثاً باللغة الإنجليزية.

أما البحوث العربية فهي: مدارس الشعر في القرن العشرين للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، والإبداع للدكتور عبد الحكيم حسان، والموت الدلالي في الواقعية الجديدة للدكتور بكر عباس، والأصول الإنجليزية لعقد روسو الاجتماعي للدكتور عبد العال القدرة، والبناء الدرامي في شعر معين بسيسو للدكتور كمال أحمد غنيم، واكتساب "الطالب المعلم" اللغة العربية: دراسة في علم اللغة التطبيقي للدكتور يحي فرغل عبد المحسن، وصيغ جموع اللغة العربية في خطاب انتفاضة الأقصى الفلسطينية، دراسة لغوية، للدكتورة عزيزة حسن أبو صفية، الإنسان في فكر بروتاجوراس للدكتورة سها عبد المنعم. وموسيقي الأفلام للدكتور محي الدين عاصم، وتجسيد الأسطورة في فن البالية للدكتورة لمياء زايد، واللازمات الضوئية للدكتور ناجي فوزي، وتحرر العرض المسرحي: بحث في العلاقة بين النص والمنصة للدكتور مصطفي حشيش.

وأما البحوث الإنجليزية فهي: الهوية الثقافية والمنفي والوطن، في رواية عصر الانتماء لجوان رايدي للدكتورة: غادة ممدوح، ورؤية ثقافية معاصرة لتراجيديا كوميديا، وتراجيكوميديا العصر اليعقوبي للدكتورة ندا أبو السعود، وفي خواص المصدر واسم الفاعل الدلالية للدكتور وليد محمد أمير.

والله ولي التوفيق

# المادة العربية

* البحث

* المقال النقدى

# مدارس الشعر في القرن العشرين

د. محمد عبد المنعم خفاجي (*)

أصبح من العسير أن تجد جمهرة الشعراء ناشراً لديوان شعر، ولقد ضاق ذرعاً الشاعر المهجري الكبير إلياس فرحات (ت ١٩٧٣م) بديوانه المخطوط "مطلع الشتاء" لعدم وجود ناشر له، فبعث به إليَّ على رجاء أن يصدر من رابطة الأدب الحديث، التي كرمته في دارها في مارس من عام ١٩٥٩م، واستجابت الرابطة له، فصدر الديوان في ربيع عام ١٩٦٨م.

والناشرون هم مقياس الرأي الأدبي العام، ومعنى ذلك أن الشعر لا يلقي تشجيعاً من قرائه، وأن الشاعر لا ينال الاهتمام من جمهور أمته، وإذا كان النتاج الأدبي والثقافي يلقي القليل من الاهتمام، فإن الإبداع الشعري أصبح لا يلقي منه قليلاً أو كثيراً، فهل انتهى زمن الشعر اليوم ؟

أقول لك كلا، لم ينته دور الشعر في حياتنا المعاصرة بمادياتها وضوضائها وسعيها نحو العلم والتكنولوجيا، ولن ينتهي أبداً، لأن الشعر هو لغة العاطفة، وهو التعبير الجميل عن أدق مشاعر الإنسان، وهو النغم

---

* أستاذ الأدب العربي، بجامعة الأزهر.

الشجي في سمع إنسان العصر، وهو الحلم الهامس في شفاه الزمن، والنشيد العذب في ثغر الحياة، ومحال أن يعيش الإنسان بعقله وحده، أو أن يلغي عواطفه المملوءة بشتى الانفعالات والذكريات، ومحال أن لا ينصت الإنسان إلى ندائها، وأن لا يتحدث عنها وإليها.

فماذا حدث للشعر إذن ؟

هل هي العصر والألسنة والمذاهب والمدارس والتيارات ؟

أو هل هي مسؤوليات الإنسان السابح في تيار الحياة الجارف، أو هل هي لغة الأرقام والإحصائيات التي لم نعد نألف شيئاً سواها، ولا نحب الاستماع إلا إليها ؟

وكيف إذن يعبر المحب الهيمان عن أشجانه في السحر ؟

وكيف يغني الصياد في زروقه السابح وسط التيار ؟

وكيف يشدو بالليل السائر المكدود في الصحراء والقمر تتلألأ أشعته الساحرة في وسط السماء ؟

كيف للمحزون أن يتأوه، وللمحروم أن يتضرع، وللأم أن تغني لولدها، وللعامل أن يرفع صوته ليخفف عن نفسه عناء العمل ؟ وماذا يقول عاشق للطبيعة وهو واقف أمام زهرة في الروض يناجيها وتناجيه، أو أمام هزار يغنى فوق فنن ؟ وإلا فمن علم البدر كيف يتألق، والغدير كيف يترقرق ؟

(٢)

وإذا كان الشعر في القرن الثامن عشر شعراً كلاسيكياً، لأنه شعر التقليد والإحياء للآداب القديمة الإغريقية واللاتينية، ولأنه شعر الصياغة وبلاغة التعبير، لأنه شعر المناهج والقواعد المرعية في اللغة والأدب

واستلهام التراث القديم واتخاذه نموذجاً يحتذى، ولأنه شعر العقل الذي يضحي فيه الشاعر بعاطفته غالباً في سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية.

فإن الشعر الذي طار على جناح القرن التاسع عشر وحمل شعار تحطيم الأصول الكلاسيكية، والدعوى إلى الرجوع للذوق والعاطفة والإلهام، هو الشعر الرومانسي الذي يغذيه التيار العاطفي بالطابع الذاتي الوجداني، وبالمشاعر الرقيقة الحالمة، هو الشعر الذي هام بالطبيعة، وعاش في أحضان الريف، وترنم بجماله الحر المنطلق من قيود الحضارة، وهو الشعر الغنائي العاطفي، الذي التزم بالبساطة في كل شيء، وترك النفس على سجيتها، وعانق الفطرة والطبع الخالص.

وبحكم التأثر والتأثير عرف الشعراء العرب في العقد الثاني من القرن العشرين لغة الرومانسيين الشعراء في الغرب وهي اللغة التي ترنم بها قيس في ليلاه، وابن الفارض في نجواه، وأخذوا عنهم، وحاكوهم في كل ما ينظمون من قصيد، وسبق مطران وشكري والعقاد والمازني إلى الدعوة للرومانسية، وتلاهم شعراء مدرسة أبوللو، وحمل الدعوة ذاتها شعراء المهجر فقالوا الشعر الوجداني الذاتي شعر العاطفة المشبوبة.

ولقد ازدهر الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين في ظلال الكلاسيكية والرومانسية أيما ازدهار فظهر شوقي وحافظ ومحرم ومطران ومعهم الرصافي والزهاوي. وتلاهم شكري والعقاد والمازني وأبو شادي وناجي وعلى محمود طه والشابي والتيجاني يوسف بشير وأحمد فتحي والصيرفي وصالح جودة ومختار الوكيل وحسن القرشي وعامر بحيري والعديد من الشعراء الرومانسيين الحالمين، في نهضة شعرية لم تعرفها العربية خلال عصور عديدة، وهكذا عاش الشعر في

ظلال مدرسة البعث والإحياء، ثم مدرسة الديوان فمدرسة أبو للو، فمدرسة شعراء الهجر فمدرسة شعراء الواقعية المحافظين في أغلب الأمر على عمودية القصيدة مؤشرتهم المضمون على الشكل، في نهضة شامخة.

أما مدرسة البعث والإيحاء فعاشت في ظلال روادها البارودي ثم شوقي وحافظ ومحرم ومطران أجمل أيامها، حيث مجد الشعر ومجد الشعر معاً، وهذه المدرسة هي مدرسة العمودية، أو قل : الكلاسيكية، وعندما قال شوقي بيته المشهور :

جاذبتني الثوب العصي وقالت أنت الناس أيها الشعراء

كان يعني ذلك حقاً، ويرى الإنسان لا يتمثل إلاى في الشاعر وحده، وكان شوقي شاعر العبقرية كما يقول الزيات، وشاعر الإلهام كما رآه الرافعي، وكان منحة أجيال كما يقول د. علي العناني.

ولم يلق الشعر العربي الحديث مجداً كالمجد الذئ عاش يه على يدى أمير الشعراء أحمد شوقي.

لقد حمل لواء الشعر أربعين عاماً والشعراء يسيرون وراءه في جميع الأقطار العربية كما يقول د. أحمد ضيف، وفاخر به جيله الأجيال كلها كما يقول شيخ العروبة أحمد زكي باشا.

ونبه الجيل كله بشوقي كما يقول الشاعر على محمود طه، وكانت طاقة شوقي الفنية ضخمة، وموسيقاه في جملتها أعذب من موسيقى أكبر شعراء العربية كالمتنبي، كما يقول رائد أبو للو د. أحمد زكي أبو شادي، ولقد فاق شوقي شعراء عصره ومن قبلهم من شعراءِ القرن السادس الهجري وما يليه بمعانيه المبتكرة كما يقول أحمد الإسكندري، وناهيك بعبقرية شوقي التي كانت كمنجم الماس يمتلئ بالثراء والعطاء بلا حدود.

وشوقي جمع بين أغراض القدماء وتجديد المحدثين، فكتب في أغراض جديدة من الاجتماع والسياسة والوطنية والقومية، وعبر عن شتى النزعات الإسلامية والإنسانية، وأجاد في وصف الطبيعة وفي شعر الحكمة والفخر والحب وفي شعر الوصف عامة ونظم الشعر التاريخي والملحمي ونظم المسرحية والقصة الشعرية، وجدد في بناء الشعر تجديداً لم يشهده عصر قبل عصره، وشعره في وصف الآثار الفرعونية والإسلامية، بل شعره الإسلامي كله، مرحلة متقدمة في الشعر العربي الحديث، وفاق في موسيقاه البحتري والمتنبي وابن زيدون والشريف الرضى، وقد تابعه في هذه الموسيقى المبدعون في عصره، كناجي وعلى محمود طه وصالح جودت، وسواهم[1].

ومن عجب أن الرافعي الذي فتن بشاعرية شوقي وهو في القمة كان قد هاجم وهو في منتصف حياته الشعرية، فكتب عام ١٩٠٥م في "مجلة الثريا" مقالا مستعار التوقيع، قسم فيه الشعراء إلى طبقات ثلاث :

الأولى : جعل فيها البارودي والكاظمي وحافظاً والرافعي نفسه.

والثانية : جعل فيها صبري وشوقي ومطران وحفني ناصف والبكري.

والثالثة : جعل فيها المنفلوطي وأحمد محرم والكاشف وأحمد نسيم.

ودارت معركة نقدية كبيرة آنذاك حول هذا الهجوم السافر على شوقي ... وسار الزمن وجاءت مدرسة الديوان وهاجمت شوقيا ومدرسته هجوماً حاداً انتصاراً منها للرومانسية وهدما للكلاسيكية وصدر عام ١٩٢١م كتاب الديوان يحمل صور هذا الهجوم العنيف، أما مدرسة أبوللو فدعت للرومانسية واحترمت الكلاسيكية وأعلامها وتراثها ولم تمش على

(١) الأهرام ١٩٣٢/١٢/٥م.

أشلاء جرحي هذا الهجوم إيماناً منها بالروح الإنساني وبأن الشعر يحتمل أن تعيش في نطاقه مدارس كثيرة، وتمشى في ظلاله تيارات مختلفة، عكس ما يقوله شعراء الحداثة اليوم.

ومع ذلك كله فقد نهض الشعر الغنائي في ظلال الرومانسية لأنه شعر ذاتي لا موضوعي، وتكونت الوحدة العضوية للقصيدة، وظهرت شخصية الشاعر في شعره، وردد شكري بيته المشهور :

إلا يا طائر الفردو     س إن الشعر وجدان

(٣)

وإذا كان تراثنا الشعري يتمثل في القصيدة العربية العمودية، التي ورثناها عن امرئ القيس وحسان وجرير والبحتري والمتنبي والرودي وشوقي وأضرابهم، من الشعراء الذين أغنوا الشعر العربي، ولقحوه بالأخيلة الأخاذة، وبالموسيقى المأثورة.

فإن كل هذا التراث الشعري الأصيل هو جزء من كيان القصيدة العربية، التي لا تسمى قصيدة شعرية عند جمهرة النقاد حتى تكون أبياتها من بحر شعري واحد، وحتى تلتزم فيها قافية واحدة، وإن كان شعراؤنا المعاصرون بتأثير الرغبة في التجديد، وتسهيلا على أنفسهم من قيود الفن والتزاماته، أجازوا لأنفسهم أن تشتمل القصيدة على عدة أوزان إذا تعددت مواقفها وأفكارها، ونظموا من ذلك بعض قصائد، من أشهرها قصيدة "الشاعر والسلطان الجائر" "لإيليا أبو ماضي"، وأجازوا كذلك تعدد قوافي القصيدة الواحدة مجاراة لفن الموشحات الأندلسية، وتحرروا من سلطان القافية، وجعل الكثير منهم لكل مقطع في القصيدة قافية، إذا كان مقطع يمثل تياراً فكرياً متميزاً.

ولا يزال للقصيدة العمودية سلطانها الكبير، لموسيقاها المؤثرة[٢]، ونغمها الموقع، وجمالها الفني الأخاذ، والفن هو الفن لابد فيه من القيود، والمثل الفرنسي السائد يقول : "لا يحيا الفن بغير القيود" فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر. ومع ذلك ففي تراثنا الشعري ألوان عديدة من التجديد، ومن بينها : الموشحات – والأراجيز – والشعر القصصي، والشعر التمثيلي (المسرحي) – والشعر الملحمي، وظهر شعر التفعيلة اليوم.

(٤)

والدعوة إلى الشعر الحر من بعض نقاد الثلث الأول من القرن العشرين تأثرت في أكثر الأمر بمذهب الشاعر الأمريكي "والت هوتمان" الذي هجر الأوزان في معظم شعره، وكذلك لم يهتم بالقافية، ووجه جل اهتمامه إلى الإيقاع الشعري. وكان بعض الشعراء في أوروبا قد شكوا في ضرورة الوزن للشعر، وإن لم يلق رأيهم ذلك أنصاراً كثيرين إلا في الولايات المتحدة وفي بلجيكا، أما في إنجلترا وفرنسا فلم يصادفوا نجاحاً يذكر.

والخروج على الوزن الشعري مع ملاحظة تنغيمات موسيقية خاصة هو ما يسمى شعراً حراً عند أبي شادي والسحرتي الذي يقول : ليس الشعر الحر ضرباً من الفوضى، بل إن له صناعة فنية تخلق إيقاعات موسيقية، وإن خالفت الإيقاعات الموروثة... ثم صار الشعر الحر في رأي نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" لا يطلق إلا على تنويع التفعيلات في أسطر القصيدة، ولباكثير ومحمد فريد أبي حديد وسهير القلماوي والمازني وأبي شادي والشابي وغيرهم تجارب كثيرة تمثل أولية الشعر الحر.

---

(٢) الأهرام ١٩٣٢/١٢/٥م.

ومن الشعراء الذين ينظمون الشعر الحر من يتـــأثرون بالطريقــة القديمة فيلتزمون في أحيان كثيرة القافية، كنزار وحسن عبد الله القرشــــي والفيتوري، ومنهم من يتركها كنازك والسياب والبياتي في أغلب شعرهم.

وللدكتور طه حسين رأي في الشعر الجديد، عبر عنه في أحـــاديث مختلفة له نشرت في أمهات المجلات الأدبية.

يقول الدكتور طه حسين : "إن النزعة إلى التجديــــد فـــي الأوزان والقوافي دعوة غير منكرة وغير جديدة وإني لا أرى في هذا التجديد فـــي أوزان الشعر وقوافيه بأساً" (مجلة الأديب اللبنانية عـــدد مـــايو ١٩٦٠م – عدد فبراير ١٩٥٧م).

وتتحدث نازك الملائكة في مقدمة ديوانها "شجرة القمـــر" الصـــادر عام ١٩٦٨ عن قضية شعر التفعيلة "الشعر الحر" فتقول :

"إنني لم أدع يوماً إلى الاقتصار على الشعر الحر، ديواني "شـــظايا ورماد" الصادر سنة ١٩٤٩م وهو الذي دعوت في مقدمته إلى الشعر الحر دعوة متحمسة لم تكن فيه إلا عشر قصائد حـــرة بينمـــا كـــانت القصـــائد الأخرى جميعاً تنتمي إلى الأوزان الشطرية، وديوانـــي "قـــرارة الموجـــة" الصادر عام ١٩٥٧م اقتصر على تسع قصائد من الشعر الحر، ولا أذكـــر قط أنني اقتصر على الشعر الحر في أية فترة من حياتي، وسبب هذا أننـــي أولاً أحب الشعر العربي ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانـــه العذبـــة الجميلة، ثم إن الشعر الحر كما بينت في كتابي "قضايا الشعر المعاصر" – يملك عيوباً واضحة أبرزها : الرتابة والتدفق والمدى المحدود، وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللون، وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشـــعراء إلـــى الأوزان

الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها، والاستهانة بها، وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت، وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له أو يترك الموسى الشعرية الخليلة تركا مطلقا.

وها هي ذى حركة الشعر الحر، في أمريكا التي تزعمتها الشاعرة "أمى لويل" زعيمة مدرسة التصويريين، والتي اهتمت بالصورة الشعرية، ودعت إلى إيقاعات موسيقية جديدة للتعبير عن الحالات الجديدة، ورأت أن الشعر الحر أفضل ألوان الإبداع الشعري، باعتباره أطوع في التعبير عن ذاتية الشاعر.

ووجد من ينكر عليها كل ذلك من شعراء ونقاد، من بينهم الناقد الأمريكي "لويس انترمير" الذي نادى في كتابه "الشعر الأمريكي المعاصر" بالثورة على الشعر الحر، ورأي أنه في تياره يضيع الأصيل والجيد من الإبداع الشعري وسط الركام الهائل من القصائد الهزيلة التي لا تكاد تفترق عن النثر، مما جعل النقاد في أمريكا يهاجموه الشعراء التصويريين ويتهمونهم بالهرطقة، وينادون بوجوب حماية مستقبل الشعر والأدب من اتجاههم الهدام، للشكل الفني في الشعر.

ويقول هذا النقاد "لويس انترمير" :

"إن الكثير من شعراء أمريكا المعاصرين قد عدلوا عن الدعوة إلى الخروج على القوالب الشعرية المألوفة، بل إن الشاعرة : "امى لويل" نفسها قد عادت في إنتاجها العشري الأخير إلى استعمال القوالب التقليدية ومنها "السوناتا وقالب الثنائيات"، ففي الشعر الإنجليزي أوزان شعرية (مصل

البحور في الشعر العربي)، ومن هذه الأوزان (قالب السوناتا، وقالب الثنائيات)".

ويقول أيضاً : "إن موجة الشعر الحر التي بعدت عن تراث الشعر أصبحت موضة قديمة في الشعر الأمريكي، وعودة الشعراء الأمريكان إلى الأشكال التقليدية للشعر هي بدافع الرغبة إلى التجديد.

(٥)

وإذا كان أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨ – ١٩٣٢) في ظلال العمودية والكلاسيكية قد جمع الشعراء من كل مكان على مذهب فني واحد، وخط للقصيدة الشعرية خطوطاً واضحة، بنى عليها حاضر الشعر ومستقبله، حتى بايعه الشعراء جميعاً بإمارة الشعر العربي في حفل عام عقد بدار الأوبرا الملكية المصرية عام ١٩٢٧ وأنشد فيه حافظ قصيدته المشهورة :

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً وهذى وفود الشرق قد بايعت معي

فإننا لا نجد اليوم شاعراً مثل شوقي يصنع صنيعه، ويجمع الشعراء كما جمعهم شوقي على فكر فني واحد في الشعر، ولو وجدناه لأسرعنا بمبايعته بإمارة الشعر مرة أخرى.

ومن عظمة شاعرية شوقي أنه لم يستطع شاعر من معاصريه أن يدعى أنه أولى من شوقي بإمارة الشعر.

على أننا نجد في تراثنا القديمة أن نقادنا القدماء لم ينصبوا شاعراً واحداً أميراً على الشعراء، بل كانوا يرشحون في كل عصر ثلاثة من الشعراء لزعامة العشر فيه : امرؤ القيس والنابغة وزهير في العصر الجاهلي، وحسان وكعب بن مالك وابن رواحة في عصر المخضرمين،

وجرير والفرزدق والأخطل في العصر الأموي، وبشار وأبو نواس ومسلم في القرن الثاني الهجري، وأبو تمام وأبو العتاهية وعلى بن الجهم في القرن الثالث، والبحتري وابن الرومي وابن المعتز في القرن الثالث أيضاً، والمتنبي وأبو فراس وابن هاني الأندلسي في القرن الرابع، وأبو العلاء والشريف الرضى وابن زيدون في القرن الخامس.

وهكذا إلى العصر الحديث حيث شوقي وحافظ ومحرم، وتتوالى الطبقات من شعراء مدارس البعث، والديوان، وأبو للو، والمهجر، طبقة بعد طبقة، وكل طبقة يتزعمها ثلاثة شعراء :

الديوان : شكري والعقاد والمازني.

وأبوللو : أبو شادي وناجي وعلى محمود طه.

والمهجر: جبران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة.

ونحن لا نرى أوفر حظاً من شعراء مدرسة البعث وشعراء مدرسة أبوللو، في كثرة الشعراء.

وقد ظهرت مدرسة شعرية جديدة في هذا القرن تناهض مدرسة الواقعيين ومدارس الحداثين، ومدرسة قصيدة النثر، فهذه المدرسة هي مدرسة الشعراء الإسلاميين وفي مقدمتهم شوقي أمير الشعراء، ومن شعرائها : محمود جبر، وعبد الله شمس الدين، ونجيب الكيلاني، وسواهم.

....... الجملة فالقرن العشرون قرن التناقضات الشعرية التي حدثت بتأثير البلبلة الفكرية واختلاف أيديولوجية الشعراء ما بين تراثيين وحداثيين وواقعيين واشتراكيين وبعثيين ويساريين ووجود بين إلى آخر هذه المتناقضات العجيبة في قرن الأعاجيب.

مصادر الموضوع :

١-الدب العربي الحديث – ٥ أجزاء – خفاجي – نشر القاهرة ١٩٩٥م.
٢-مدارس النقد الحديث – خفاجي – الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٦م.
٣-رائد الشعر الحديث – جزءان – خفاجي ١٩٥٥ رابطة الأدب الحديث.
٤-الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث – السحرتي – نشر دار تهامة جدة – ١٩٨٥م.
٥-النقد الحديث ومذاهبه – خفاجي – القاهرة ١٩٧٦م.
٦-دراسات في الأدب العربي الحديث – خفاجي – جزءان – القاهرة ١٩٧١م.
٧-دراسات في الأدب العربي المعاصر – خفاجي القاهرة ١٩٧٨.
٨-النقد ومذاهبه بين النظرية والتطبيق – محمد السعيد فرهود القاهرة – ١٩٩٧م.
٩-تطور الأدب الحديث في مصر – د / أحمد هيكل – دار المعارف – القاهرة ١٩٩٤م.
١٠- الأدب العربي الحديث – جزءان عمر الدسوقي – مكتبة نهضة مصر ١٩٦٥م – القاهرة.
١١- دراسات في الشعر العربي المعاصر – الشعر العربي بعد شوقي – د. شوقي ضيف – دار المعارف – مصر.
١٢- مدارس الشعر الحديث – خفاجي – الانجلو المصرية – ١٩٨٦ ط أولى – "دار الوفاء بالإسكندرية عام ٢٠٠٣ طبعة ثانية".

---

# الإبـــــداع

(*) د. عبد الحكيم حسان

**يبدو أن من طبيعة الإنسان المتأصلة فيه أن أن يفسر كل ما يعرض بفكره أو يقع تحت حسه من ظواهر. ولهذا فإن إنسان ما قبل التاريخ لجأ إلى تفسير ظواهر الكون المختلفة حوله. ولما لم يكن التفسير العلمي الصحيح متاحا له في هذه المرحلة المبكرة من تاريخه قدم لهذه الظواهر تفسيرات غيبية استراح إليها وأنس بها لأنها أشبعت النزعة إلى المعرفة عنده بالرغم من أن هذه التغيرات لم تقدم له حلولاً عملية لما كان يواجهه من مشكلات.**

وقد كان من بين تلك الظواهر الغامضة التي واجهت هذا الإنسان ظاهرة الإبداع. فبالرغم من أنها تنبع من بين جنبيه فإنها ظاهره لا إرادية لا سلطان له عليها. وهي بالإضافة إلى ذلك ليست موجودة في كل أفراد جنسه، بل إن قلة منهم تتمتع بهذه الظاهرة الغامضة بينما وقف الخلق ينظرون جميعا موقف العجب منهم والحيرة من فهم هذه القدرة لديهم. ولميل الإنسان الغريزي إلى تقديم تفسير لكل ما يعرض له من ظواهر قدم لظاهرة الإبداع تفسيرات اختلفت من عصر إلى عصر حسب قدراته على الفهم واستعداداته المعرفية. وبتأمل ظاهرة الإبداع وما قدم الإنسان لها من

* أستاذ الأدب المقارن، بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

تفسيرات عبر العصور يمكننا أن نقسم تاريخ ما قدم الإنسان مـــن تفســير لهذه الظاهرة إلى أربع مراحل تتميز كل مرحلة منها عن غيرها من حيـث الطبيعة وإن كانت تتداخل تاريخيا وتتعاصر بحيث إن أية مرحلــة تطــرأ على سابقتها فإنها لا تلغيها بل تعاصرها. وهذه المراحل الأربع هي :-

أ- المرحلة الأسطورية. ب- المرحلة الفلسفية.

ج- المرحلة الإنسانية. د- المرحلة العلمية.

* * *

تمثل الأسطورة أولى المراحل التاريخية لتطور الإنسان، فقد حـاول الإنسان أن يقدم تفسيرا لظواهر غامضة في نفسه وفي الكون من حولـــه. فجاءت هذه التفسيرات غامضة غير شافية. وكان من أمثلة ذلك فيما يتصل بالإبداع ظاهرة الشياطين عند شعراء الجاهلية. ومن الغريـــب أن الثقافــة الإسلامية بعد تطورها لم تحاول أن تقدم تفسيرا لظاهرة الإبداع يحل محـلى أسطورة الشياطين هذه. ربما يكون السبب ما قيل من أن العقلية العربيـــة، التي كانت الأساس الذي بنيت عليه الحضارة الإسلامية، عقليـــة تجريبيـــة تجيد في العلم ولكنها لا تجيد في الفلسفة التي يعد عالم الغيبات أحد مباديتها الأساسية. من ثم أكان التقدم الهائل للحضارة الإسلامية في مجـــال العلــم بمختلف فروعه في حين ظل فلاسفة المسلمين يتخذون من فلاسفة اليونـــان أساتذة لهم فتتبعوا آثار أقدامهم ولم يحيدوا عنها. كــــان للأســطورة عنــد اليونان دون خطير ظهرت آثاره في مختلف مجالات الحياة عندهم ظهرت في الفلسفة والفنون والدين. وفي مجال الإبداع ظـــهرت فكــرة الكاتبــات الملهمة في مجال الشعر الذي كان له إلهة كما كان لسائر الفنون. وكانــت هذه الآلهة تلهم الشعراء كما كانت الشياطين تلهم شعراء العرب.

وإذا كان الخيال العربي قد توقف عند مرحلة الشـــياطين وعدهـــم مصدر إبداع الشعر، فإن الخيال الإغريقي قد وسع من المرحلة الأسطورية في الإبداع فامتد الزمن بها حتى بعد أن تطورت الفلسفة. فظـــهرت هـــذه المرحلة الأسطورية في كتابات أفلاطون الذي أضفى على الشعر في بعض محاوراته – التي ينسب بعضها إلى سقراط صفة القداسة، وجعل منه وحيا توحيه الآلهة إلى الشعراء فينطقون بما يوحي إليهم دون أن تكون لهم يـــد في تأليفه. وبهذا يكون الإبداع وحيا أو إلها ما لا مجال فيـــه للصناعـــة أو الفن. يقول في فيدروس : "النوع الثالث من الجنون هو جنون أولئك الذيـن تستولي عليهم ربات الشعر. وهو يمس الروح البكر اللطيف. وحين ينفـث هذا الجنون في الروح حالة الوجد يوقظ فيها الأشعار الغنائيـــة وغيرهـا بالإضافة إلى تلك التي تمجد الأعمال العديدة للأبطال القدماء بغرض تربية الأجيال الصاعدة. غير أن ذلك [الشاعر] الذي يأتي إلـــى المعبـد مؤيـدا بالصناعة دون أن تكون في روحه لمسة الجنون من ربات الشعر – أقـول إنه هو وشعره لا يؤذن لهما بالدخول فلا مكان لعاقل حين تكون المناقشـــة مع مجنون". ويقول في ! في إيون معللا لإجادة الشاعر فنـــا مـــن فنـــون الشعر دون غيره :– "ذلك أنه [الشاعر] لا يفرض الشعر صناعة، بل بقـوة مقدسة ولو تعلم [ذلك] عن طريق قواعد الصناعة لعرف كيف يتكلم لافـــي موضوع واحد، بل في كل الموضوعات. ولهذا فإن الإلـــه يـــأخذ بعقـول الشعراء ويستخدمهم أدوات له كما يستخدم المتنبئين حتى نعرف نحن الذين نستمع إليهم أنهم لا يتحدثون من تلقاء أنفسهم" أولئك الذين ينطقون بكلمـات لا تقدر بثمن في حالة من غيبة الوعي. فالا له نفسه هو المتحدث إلينا مـن خلالهم". هكذا يؤكد أفلاطون أهمية الإلهام مصدرا للشعر، حتى إن الصنعة وحدها – إذا غاب الإلهام – لا تغني عن الشاعر شيئا. وهو بالإضافة إلى

ذلك يؤكد الطبيعة المقدسة للشعر حتى إنه يقيس الشعراء على المتنبئيــــن. ويلاحظ أن أفلاطون يوسع من دائرة الإلهام بحيث يجعلها لا تقتصر علــى الشاعر بل تشمل المنشد والممثل، بل والمشاهد أيضاً. ويجري على لســان سقراط قوله مخاطبا "أيون" : - "إن الموهبة التي بذلك ليست صناعة بــل هي -كما كنت أقول – إلهام. إن هناك إلاها يحركك كتلك القوة الكامنة في الحجرات الذي يسميه "يور يبيدس" مغناطيسا والذي يعرفه النــاس باســم هرقليا. فهذا الحجر لا يجذب حلقات الحديد فحسب بل يمنحها كذلك قــوة مماثلة تجذب بها الحلقات الأخرى. وقد ترى أيضاً عددا من قطع الحديــد والحلقات معلقا بعضها من بعض بحيث تشكل سلسلة طويلة وكلها يســتمد قوة التعليق من الحجر الأصلي. وبالطريقة ذاتها فإن ربة الشعر تلهم الناس ومن هؤلاء الملهيمين تتعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين كل منهم يستمد الإلهام منهم... ألست تغيب عن وعيك ؟ ألا تبدو روحك في حالة الوجــد وكأنها بين الأشخاص والأماكن التي تتحدث عنها ... أتعرف أن المشــاهد هو آخر الحلقات التي تستمد القوة – كما قلت – من المغناطيس الأصلــي وأن المنشد مثلك والممثلين هم الحلقات المتوسطة، وأن الشاعر نفسه هــو أول الحلقات جميعا؟".

وسواء أكان الكلام الوارد في محاورات أفلاطون له هو أم لسقراط فإنه على عمقه وتعقده لا يعدو أنه يقرر فكرة إن الإبداع يقوم على الإلهام، وإن هذا الإلهام يصدر عن قوى علوية تفوق الإنسان قدرة ومعرفة ومثــل هذا القدر كما رأينا مشترك بن بدو الصحراء وفلاسفة اليونان حتى هــذه المرحلة من فكر أفلاطون.

* * *

لكن أفلاطون يفاجئ قارته في كتابه "الجمهوريـــة" بوجهـــة نظـــر أخرى حول الشعر تختلف عن وجهة النظر السابقة. وهـــذه الآراء التـــي أوردها في الجمهورية تختلف من حيث المنهج عن هذه الآراء التي سقناها منذ قليل. لأن ما ورد منذ قليل إنما هو أسطوري، ولكـــن مـــا ورد فـــي الجمهورية عقلي بصرف النظر عن قيمنه أو صحته. وسبب هذا الاختلاف في فكر يتناول موضوعاً واحدا – فيما يبدو – هـــو أن مـــا جـــاء فـــي الجمهورية عن الشعر لم يكن الشعر فيه مقصوداً بالدرجة الأولـــى وإنمـــا يتناوله أفلاطون من خلال شرحة لنظريته في المعرفة. وقد يكـــون هـــذا الاختلاف بين آرائه عن الشعر في المحاورات وآرائه عنه في الجمهوريـــة أن ما جاء في المحانرات التي ينسبها إلى سقراط هي لسقراط بـــالفعل وأن ما ورد في الجمهورية إنما هو لأفلاطون بمعنى أن العقـــل الـــذي تنـــاول الموضوع في المحاورات غير العقل الذي تناوله في الجمهورية.

يذهب أفلاطون إلى ، هناك عالما يتسم بالكمال هو عالم "المثـــل" أو الأفكار وأن هذا العالم الموجود وراء عالمنا هذا لا يوجد فيه إلا مثل واحد كامل له في عالمنا المادي تحققات غير كاملة فحين يصنع النجار مـــائدة – مثلا – فإنه ينتج شبها ناقصا لفكرة كاملة في عالم المثل. أي أن ما يصنعه النجار إنما هو تحقيق ناقص لشيء كامل يوجد في عالم المثل. أي أن مـــا يصنعه النجار أحط درجة من نموذج الكامل في عالم المثل. وحين يـــأتي الفنان فيرسم صورة للمائدة التي صنعها النجار فإن الصورة التي يرســـمها أحط درجة من المائدة التي صنعها النجار لأنها محاكاة لـــها كمـــا أن مـــا صنعه النجار محاكاة للمائدة الموجودة في عالم المثل. فإذا مـــا كـــان مـــا صنعه النجار أحط درجة عن مثاله لأنه محاكاة له فـــإن الصـــورة التـــي رسمها الفنان أحط درجتين مما فى عالم المثل لأنـــها محاكـــاة لمحاكـــاة.

والمقياس هنا هو مدى قرب الشيء من حقيقته فمائدة النجار تبعـــد عــن حقيقتها بدرجة واحدة في حين أن مائدة الفنان تبعــد عــن تلــك الحقيقــة بدرجتين. وواضح أن هذا يتعارض تماما أو يتناقض مع ما ورد في أيــون حيث يقرر أفلاطون – أو سقراط – أن ما يقوله الشاعر حق وجميل لأنــه وحي من عند الآلهة وأن الشاعر لذلك لا يمكن أن يتــهم بــالكذب. وفــي الجمهورية يخطو أفلاطون خطوة أخرى في التصغير من شأن الفن. حيـث يرى أن الشعر الغنائي الذي يحاكي العواطف والانفعالات يثير لدى تلقيــه عواطف وانفعالات مماثلة. وهي أشياء تقتضي الصحة الخلقية للإنســان أن لا تستثار بل أن تظل دائما تحت سيطرة العقل. وفــي اســتثارتها إفســاد لأخلاقه الناشئة. ولذلك فلا ينبغي أن يسمح لأمثــال هــؤلاء الشــعراء أن يعيشوا في مجتمع مثالي كالجمهورية. وهكذا نزل أفلاطون بقيمــــة الفــن فأبعده عن الحقيقة بدرجتين كما جعله خطرا على الأخلاق لما يثيره مــــن عواطف وانفعالات يجب أن تظل محكمة دائماً بسلطان العقل. ومن ثــم لا يكون الفن أداة للمعرفة بالإضافة إلى خطورته على أخلاق الناشئة. ولمــا كان أفلاطون قد ألف كتاب الجمهورية في أخريات حياته فقد رأي بعــض الباحثين أن آراءه في هذا الكتاب أقرب إلى تمثيل رأيه مما ورد في غــيره من أعماله. وقد مر منذ قليا احتمال أن تكــون الآراء التــي وردت عــن الإبداع في المحاورات لسقراط وليست لأفلاطون. وبالرغم من أن أفلاطون لا يحدثنا في الجمهورية عن مصدر الشعر فإننا نستطيع أن نفرض أن مــا يشكل خطرا على أخلاق الناشئة لا يتصور صدوره عن الآلهة كمــا هــو الشأن في المحاورات. وغنى عن البيان أن مثل هذه الآراء لا تقدم صــورة صادقة لما كانت عليه النظرة الأغريقية بصفة عامة إلى الشعر.

لكن ارسطو هو الذي استطاع بمنهجه التجريبي أن يقدم صورة لمــا

كان عليه واقع الشعر عند الإغريق. إن جوهر الاختلاف في المنهج بيـــن أفلاطون وأرسطو يرجع إلى اختلافهما حول المثل أو الأفكار أو الأشـــكال فقد أحل أفلاطون المثل في عالم علوي منفصل تماما عن العـــالم المـــادي الذي عده مجرد محاكاة لعالم المثل في حين جمع أرسطو بين العالمين بـــل مزج بينهما حين جعل مثال الشيء أو شكله كامنا فيه، وبذلك جعله خاضعا لقانون الصورة أو التغير. وإذا كان لابد من تقريب هذا الفرق إلى أذهاننـــا فإننا يمكن أن نتصور المثال الأفلاطوني شكلا هندسيا ما لمثلث مثـــلا، وأن نتصور الشكل الأرسطي حيوانا كالحصان فالمثلث شكل تجريدي لا يخضع لقانون الصيرورة، أما الحصان فكائن عضوي خاضع لهذا القـــانون لأنـــه يولد فلواً ثم يكتمل فيموت ويتحلل، وهي صيرورة هادفة نحو غايـــة. وإذا كان شكل الشيء يمثله في أكمل صورة من صور تطـــوره فـــإن مرحلـــة الاكتمال هذه هي التي تمثل شكل الحصان. وهكذا نرى الشكل الذي كـــان مثالا منفصلا عن الواقع عند أفلاطون هبط إلى العالم المادي وأصبح كامنا في الأشياء المادية بوصفه المحرك لكيانها ويمضي بـــها حسـب قـــانون الصيرورة نحو غاية معينة. وإذا كان كل من أفلاطون وأرسطو يقـــول إن الفن محاكاة للطبيعة فإنهما يختلفان بعد ذلك في كل شيء. فالمحاكاة عنـــد أفلاطون ابتعاد عن الواقع لأن نتيجة المحاكاة عنده لا ترقي إلـــى مرتبـــة الشيء نفسه. أما عند أرسطو فإن المحاكاة أرقى من الواقع لأن المحاكـــاة عنده لا تقوم على النقل – كما هو الشأن عند أفلاطـــون – وإنمـــا علـــى الاختيار والانتقاء والترتيب لأنها محاولة لتقديم شكل الشيء وليس الشـــيء نفسه. وبذلك يضعف عنصر الإلهام عند أرسطو ويقوي عنصر الصنعـــة. وقد كان لهذا الاتجاه الأرسطي تأثيرات واسعة على دراسات الشـــعر فـــي التراث العربي. وكان لفكره الأدبي آثاره العميقة على التراث الأوربي التي استمرت إلى القرن الثامن عشر.

* * *

وإذا كانت نظرية الخيال عند الرومانتيكيين تمثل اكتمال المرحلـــة

وجونسون، لم يكونوا يولون الخيال أهميـــة خاصـــة، وكـــانوا يركـــزون اهتمامهم على الوهم شريطة أن يعمل تحت سيطرة العقل. وبـــالرغم مـــن أنهم كانوا يعجبون بالإبداع الموفق للصور التي قصدوا بـــها الانطباعـــات الحسية والاستعارات، فإن ما كان يعنيهم بصفة أساسية في الشعر صدقـــه في تصوير العواطف، والشاعر عند الكلاسيكيين مفسر وليس مبدعا يـــهتم بإبراز مفاتن ما هو معروف أكثر من اهتمامه بـــالخفي غـــير المـــألوف. وبمظاهر الحياة أكثر من أسرارها. أما بالنســـبة للرومـــانتيكيين فالخيـــال أساسي وبغيره لا يمكن إبداع أي شعر، لقد اكتشف الرومـــانتيكيون فجـــأة الإمكانات الهائلة في النفس الإنسانية، وعبروا عن هذه الإمكانات بجـــرأة وسعة أفق. وقد بلغ من اهتمام الرومانتيكيين بالخيال أن رفعه بعضهم إلـــى مرتبة الألوهية مثل بليك. يقول كولريدج مقسما الخيال إلى أولى وثانوي:- "وأرى أن الخيال الأولى هو القوة الحية والوسيلة الأساســـية لكـــل إدراك إنساني، وهو بمثابة التكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الأبديـــة فـــي العقل المطلق".

صحيح أن كولريدج يرى أن الشعر نتاج الخيال الثانوي، لكن لمـــا كان الخيال الثانوي لا يختلف عن الخيال الأولى إلا في الدرجة فإن اهتمام كولريدج بالخيال من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى مزيد من البيـــان لأنـــه يرى أن الخيال له دور في عملية الإبداع الإلهي. والواقع أن غير كولريدج من الرومانتيكيين يشاركونه هذا الرأي. ومن هـــؤلاء وردزورث وشـــيلي وكيتس. وواضح أن هذه دعوى جزئية، ولكن هذا لا ينفـــي أنـــها كـــانت المصدر الذي استخدمه الشعر الرومانتيكي والعنصر الساحر فيه.

لقد أبدع الرومانتيكيون عوالمهم الخاصة، ونجحوا في إقناع قرائـــهم

أن هذه العوالم لم تكن باطلــــه لكنـــها متوهمـــة ليـــس إلا. إن الشـــعراء الرومانتيكين يعتقدون أن إبداعائهم ذات صلة بالواقع، حقيقـــــة لـــم يكـــن منهجهم هو منهج العقول التحليلية، لكنه مع ذلـــك منـــهج متعمـــق. إنـــهم يفترضون أن الشعر – بمعنى من المعان – يتناول الحقيقة، وإن كانت هذه الحقيقة تختلف عن الحقيقة العلمية والحقيقة الفلسفية. ويصر الرومانتيكيون على أن الخيال يكشف عن نوع من الحقيقة بالغ الأهمية، ويؤمنـــون بـــأن الخيال في عمله يرى أشياء لا يدركها الذكاء العادي لأن في الخيال مـــن البصيرة ما لا يتمتع به الذكاء العادي، يرى الرومانتيكيون إذن أن الخيـــال مرتبط بنوع من البصيرة، وأنهما يشكلان معا قدرة واحدة، فالبصيرة تثـــير الخيال وتدفعه إلى العمل من ناحية والخيال يقوي البصيرة من ناحية ثانية. هذا هو الغرض الذي كتب الرومانتيكيون الشعر على أساسه. يعني هذا أن حسهم بأسرار الأشياء في حالة الإبداع يدفعهم إلى فحصها ببصائرهم وإلى تشكيل مكتشفاتهم في اشكال خيالية.

لقد كانت للرومانتيكيين نظرة خاصة إلى الطفل تعد نقطـــة بدايـــة للمرحلة التالية وهي المرحلة العلمية – وقد تحدث عنها كثير من شـــعرائهم وإن كان كلام وردزورث عن الطفل جاء أكثر تفصيلا من كـــلام غـــيره. يرى وردزورث أن الطفل تكون لديه ذكريات عن عالم آخر كان ينعم فيـــه بالسعادة قبل مولده، ويرى أن الخيال في الطفولة يعمل كما يعهده في نفسه في حالات الإبداع عنده. وربما ترجع نظرية ذكريات ما قبل الميلاد هـــذه إلى أفلاطون، لكن وردزورث لم يأخذ هذه النظرية عنه. والأقـــرب أنـــه أخذها عن كولريدج. فقد تحدث كولريدج عن الوجود قبل الميلاد لتفســـير إحساس يجده البعض أحيانا إنه وجد في مكان ما من قبل. وقد التقـــط ورد

وردزورث هذه الفكرة ليفسر بها حالات الكشف عنده. لكن هذا الإحســـاس عند الطفل يختفي بالتجريد مع التقدم في السن. لقد أخـــذ وروزوث فكـــرة الوجود السابق على الميلاد من كولريدج.كما أخذ عن فوهام فكرة تلاشـــي الذكريات السعيدة عن هذا الوجود مع تقدم السن وعنـــهما كـــون نظريتـــه الخاصة به. لقد رأى في ذكريات الطفل عن عالمه قبل مولده ما يشبه تماما رؤاه هو وما كان في وسعه إلا أن يقيم علاقة بين هذه وتلك. وقـد رأى أن هذه القدرة على الكشف ذات صلة قوية بالخيال وبعملية الإبداع إلى الحـــد الذي لم يفرق فيه بينهما • لقد كان يؤمن بأن عملية الإبـــداع فـــي أرقـــى صورها تتضمن نوعا من البصيرة في طبائع الأشـــياء. ولـــم يكـــن ورد زورث وحدة بين الرومانتيكيين الذين قرنوا بين الطفل وبين الشعر. فقـــد وردت الفكرة في شعر بليك وفي شعر فوهام وفي شعر كولريـــدج وفـــي كتاباته النقدية.وكان ذلك تمهيدا قويا للمرحلة التالية من مراحـــل الإبـــداع وهي المرحلة العلمية. فقد أقام فرويد نظريته في الإبداع على المقارنة بين الطفل وبين المبدع.

* * *

يبدأ فرويد بالتساؤل : ألا ينبغي أن نبحث عن الآثار الأولى لنشـــاط الخيال في مرحلة الطفولة؟ إن أحب الأشياء إلى الأطفال وأكثر ما يشـــغلهم هو اللعب. والطفل في لعبه يؤمن – كما يؤمن الكاتب المبدع – أنه يخلـــق عالما خاصا به، أو بالأحرى إنه يرتب محتويات هذا العالم بطريقة توفر له المتعة. والطفل ينظر إلى هذا العالم نظرة الجد. ويمارس معه قدراً كبـــيرا من العاطفة. وما يقابل اللعب ليس هو الجد بل الواقع. وبالرغم من الكـــم الهائل من العاطفة الذي يتعامل به الطفل مع عالمه فإنه يميز تمييزا تامـــا

بين عالمه هذا وبين الواقع، ويحاول أن يصل ما بين موضوعات هذا العالم وبين الأشياء التي يراها في عالم الواقع. هذا الوصل بينهما هو كـــل مـــا يفرق بين لعب الطفل وبين الوهم.

ويؤكد فرويد أن الكاتب المبدع يصنع ما يصنعه الطفل فـــي لعبــه تماما. فهو يتوهم عالما ويأخذ هذا العالم مأخذ الجد. وهو كذلك يميز بيـــن هذا العالم وبين الواقع تماما. إن كون عالم الكاتب المبدع غير حقيقـــي – شأنه شأن عالم الطفل – له آثاره الهامة في فنه، لأن كثيرا مـــن الأشـياء التي لا تثير المتعة لو كانت واقعية يمكن أن تثير متعة في أعمال الوهـــم. ولأن كثير مما يبعث على الاكتئاب يمكن أن يكون مصدر متعة للسـامع أو المشاهد إذا ما أخرج للتمثيل. ويبدو أن فرويد قد أخذ هذه الفكرة أيضاً عن الرومانتيكيين لأن ورد زورث – على سبيل المثل – يتحدث عن ما يسميه "تعليق عدم التصديق" The Suspension of disbelief وهو مـــا يعني أن القارئ أثناء قراءة الأدب الإنشائي يؤمن إيمانا كاملا أن وقائعـــه حدثت بالفعل رغم إيمانه قبل البدء في القراءة أنه أدب إنشائي.

ويلاحظ فرويد فيما يتصل بالمقابلة بين الواقع وبين اللعب أن الطفل يتوقف عن اللعب حينما يكبر، وبعد أن يكون قد جهد على امتداد عقود من الزمن في تصور حقائق الحياة بشكل جاد ربما يجد نفسه يوما في موقـــف فكري يلغي فيه المقابلة بين اللعب وبين الواقع مرة أخرى، وينظـــر إلـــى الوراء – وهو الإنسان البالغ – فيرى الجد الصارم الذي نظر به إلى لعبــه في طفولته. وبالمقارنة بين عمله الجاد في كبره وبين ألعابه فـــي طفولتـــه يلقى عن كاهله العبء الثقيل الذي ألقته الأيام عليه، ليفوز بالمتعـــة التـــي يتحها له الهزل. وعلى أي حال فالناس يتوقفون عن اللعب عندما يكبرون، ويبدون وكأنهم قد أقلعوا عما تتيحه لهم المسرات التي يفوزون بـــها مـــن

اللعب. لكن من يفهم طبيعة العقل الإنساني يدرك أن ليس هناك مـــا هـــو أصعب من أن يتوقف عن اللعب حينما يكبر فإنه لا يتوقف في الواقع عـن اللعب، بل يتوقف عن الارتباط بأدوات اللعب المادية ويستعيض عن ذلـك بالوهم بأن يبنى قصورا في الهواء ويمارس ما يسمى بـ "أحلام اليقظـة"، وأكثر الناي يقيمون أوهاما في حياتهم. وأوهام الكبار هـذه أصعـب فـي ملاحظتها من لعب الأطفال. فالطفل لا يخفى لعبه بالرغم من أنـه قـد لا يلعب في حضرة الكبار، أما البالغ فإنه يخجل من توهماته فيخفيـها عـن الآخرين. فهو قد يصرح بأخطائه، لكنه لا يطلع أحدا على توهماته، لأنه قد يفهم أنه الإنسان الوحيد الذي تجول في خاطره هذه الأهام.

إن لعب الطفل تحدده رغبته في النمو أي الرغبة فـي أن يصبـح كبيرا وضخماً. ولهذا فإنه في لعبه يحاكي ما يعرفه عن حياة الكبار مـن حوله. والأمر مختلف بالنسبة للبالغ، فهو يعلم أن مـن المتوقـع منـه أن يمضي في اللعب – أو التوهم – بعد سن الطفولة. هذا من ناحيـة، ولأن بعض الرغبات التي تنشأ عنها أوهامه تكون مـن النـوع الـذي تحتـم الضرورة إخفاءه.

ولكن إذا كان الناس يحرصون على إخفاء أوهامهم هكذا فما السبيل إلى معرفتها ؟ يرى فرويد أن الطريق إلى ذلك هـو ملاحظـة ضحايـا الأمراض العصبية الذي يضطرون إلى الإفصاح عن توهماتهم لأطبائـهم. وفي ضوء المعلومات التي يفصح عنها هؤلاء المرضى يؤكد فرويـد أن الإنسان السعيد لا يتوهم. لأن التوهم لا ينشأ إلا من رغبات مكبوتة، وبذلك يكون التوهم نوعا من أنواع إشباع الرغبة. والرغبات فـي رأي فرويـد تتنوع حسب تنوع الإنسان واختلاف شخصيته وظروفـه. لكنـه يقسـمها

قسمين:-

فهي إما رغبات طموحة ترتفع بالشخصية، أو رغبـــات غراميـــة. وتكثر الرغبات الغرامية عند الفتيات بشكل طاغ، أما عند الشـــباب فـــإن الرغبات المبنية على الطموح تأتي في المقدمة ويليها الرغبات الغراميــــة. وهناك دوافع تدفع كلا من الفتيات والشباب إلى إخفاء رغباتهم، إذ لا يسمح للفتاة أن تظهر أدنى قدر من الغرام، كما يخجل الفتى من إظهار إفراطـــه في الاعتداد بنفسه. ويقرر فرويد باختصار أن الأوهام إذا كـــانت مســرفة وعنيفة فإنها تفتح الباب أمام الأمراض العقلية. ويقرر كذلـــك أن الأوهـــام ذات صلة قوية بالأحلام. فالأحلام ليست إلا أوهاما كما يتبين ذلـــك مـــن تفسير الأحلام. وقد أجابت اللغة – بحكمتها التي لا يعلي عليها – منذ زمن طويل على السؤال الخاص بطبيعة الأوهام حين أطلقت عليها عبارة "أحلام اليقظة".

وفي ضوء ما سبق يتساءل فرويد : ألا يمكـــن أن نقـــرن الكـــاتب المبدع بمن يحلم في يقظته ؟ وأن نقرن بين إبداعات الكاتب وبين "إحـــلام اليقظة" ؟ ولكن ألوان الكتابة ليست سواء في هذا الصـــــدد، إذ لابـــد مـــن الفصل بين الكتاب الذين يتلقون مادتهم جاهزة من الأساطير وكتب التاريخ مثل كتاب الملاحم وكتاب المآسي وبين الكتاب الذين ينشئون مادتهم إنشاء. ويركز فرويد على النوع الأخير ويختار من بينهم المتوسطين من كتـــاب الروايات وقصص الحب والقصص القصيرة ممن يخطى أعمالهم بأوســـع دائرة من القراء من الجنسين، إن هناك سمة تفرض نفسها على الانتباه في إبداعات هؤلاء الكتاب. فكل واحد منهم عنده بطل هـــو مركـــز الانتبـــاه ويحاول الكاتب أن يثير تعاطفنا معه بمختلف الوسائل.. فإذا ما حدث وترك

القارئ هذا البطل في نهاية فصل من الفصول فاقد الوعي لجراح أصابتـــه مثلا فمن المؤكد أنه سيجده في بداية الفصل التالي في طريقه إلى التعـافي. وإذا الجزء الأول من الرواية ينتهي بالسفينة التي فيها البطل وهي علــــى وشك الغرق. فمن المؤكد أننا سنقرأ عند مفتتح الجزء الثاني عن نجاة هـذا البطل بمعجزة لأن القصة لا يمكن أن تمضي في طريقها إلى نهايتها بدون البطل. فالبطل لديه إحساس مطلق بالأمان. وقد عبر أحد الكتاب المرموقين عن هذا الإحساس متحدثا باسم يقوله : "لا يمكن أن يحـدث لـــي شـــيء". وعلى أي حال، فإننا نستطيع من خلال هذه الخاصة المميزة للبطل – وهي خاصة الإحساس بالسلامة المؤكدة – أن تضع أيدينا على ما يسميه فرويــد "صاحب الجلالة الأنا" الذي هو البطل في كل حلم يقظة وفي كل قصة.

وغنى عن البيان أن كثيرا جدا من الكتابات الإنشائية يبعد كثيرا عن أحلام اليقظة الساذجة ومع ذلك فإن الإنسان لا يملك إلا أن يعـــترف بـــأن هناك صلة بين هذه وتلك. ويلفت الانتباه أنه لا نوصـــف شـــخصية مـــن الشخصيات في الروايات السيكلوجية لا نوصف من داخلـــها إلا شـــخصية البطل، أما بقية الشخصيات فإنـــــها توصــــف مـــن خارجـــها. فالروايـــة السيكولوجية تدين بطبيعتها لميل الكاتب الحديث إلى أن يشق ذاتيته فيتأملها من خلال الذاتيات الأخرى، وأن يشخص التيارات المتصارعـــــة لحياتـــه العقلية في أبطال عدة. إن بعض الروايات التي توصف بأنها غريبة تبـــدو مناقضة للأنماط المختلفة لأحلام اليقظة. وفي مثل هذه الروايـــات يـــؤدي البطل دورا بالغ الصغر، إذ يرى أعمال الآخرين ومعاناتهم تمـــر أمامـــه وكأنه متفرج. وكثير من أعمال أميل زولا تنتمي إلى هذا النوع.

وإذا كان لهذا المقارنة بين الكاتب المبدع وحـــالم اليقظـــة، وبيـــن الإبداع الإنشائي وأحلام اليقظة أن تكون ذات قيمة فلابد – قبل كل شيء– أن نبرهن على أنها مفيدة. وربما يكون من الممكن أن نضع أيدينـــا علـــى هذه الفائدة من خلال النظر في العلاقة بين الخيال الجامح وبيـــن الأزمنـــة الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل وعنصر الرغبة الذي يمر خلالـــها. فمن الممكن أن نتوقع ما يلي : إن تجربة عنيفة في الحاضر تثـــير لـــدى الكاتب المنشئ ذكرى تجربة سابقة (تتصل بالطفولة غالبـــا) تنشـــأ عنـــها رغبة. وهذه الرغبة نجد لها إشباعا في العمل الإنشائي. ويظـــهر العمـــل نفسه عناصر المناسبة المثيرة حديثا كما يظهر الذكرى القديمة. فالتجربـــة المتذكرة ماض، والرغبة الناشئة عنها حاضر، وإشباع هذه الرغبة مستقبل. إن الأهمية التي توليها أمثال هذه التأملات لذكريات الطفولـــة فـــي حيـــاة الكاتب مستمدة في النهاية من أن العمل من أعمال الكتابة الإبداعية – شأنه وشأن حلم اليقظة هو استمرار – أو بديل – لما كان يوما لعب طفل.

إن حالم اليقظة يخفى بمهارة أوهامه عن الآخرين لأن لديـــه مـــن الأسباب ما يدفعه إلى ذلك. لكنه حتى لو أطلعنا عليها فإن هذا لا يقدم لنـــا أية متعة لأننا ننفر من مثل هذه الأوهام. لكن حينما يعرض علينا الكـــاتب المبدع عملا أدبيا مما نميل إلى أن ننظر إليه على أنه "أحلام يقظة" فإننـــا نستمتع استمتاعا عظيما. ويرجع هذا الاستمتاع إلى أسباب متعـــددة. أمـــا كيف يحقق الكاتب لنا هذا الاستمتاع فهو سر من أخفى أسراره. إن جوهـــو الفن يكمن في إحسان تقنية التغلب على شعورنا بالنفور المرتبط بـــالحواجز التي نفصل كل ذاتية عن غيرها من الذاتيات. وتتمثل هذه التقنية في إحدى طريقتين : فالكاتب يرقق من طبيعة أحلامه الذاتية بتهذيبها وإخفاء ما يـــواه واجب الإخفاء منها. أي أنه يرشونا جماليا بأن يقدم لنا متعة مـــن خـــلال

عرض توهماته علينا. ويبدأ استمتاعنا القصصي بالعمل المتخيل من أنـــه يزيل التوتر من عقولنا – أما الطريقة الثانيه فهي ان يمكنن الكـــاتب عـــن طريق عمله الفني من الاستمتاع بأحلام يقظتنا بدون دون خجل أو تـــأنيب ضمير.

إن رحلة العقل البشري في محاولة اكتشاف حقيقـــة الإبـــداع مـــن عصر الأسطورة إلى عصر العلم التجريبي رحلة طويلة وشاقة.

* * *

# الموت الدلالي في الواقعية الجديدة

## رواية " رجال في الشمس " لغسان كنفاني نموذجاً

د. نصر محمد عباس(*)



## مدخل

**إن الواقعية الجديدة واحدة من المدارس والاتجاهات والمذاهب الأدبية التي انتشرت في القرن العشرين وشكّلت منعطفاً مهماً على الصعد التعبيرية والتصويرية والفكرية في عالم الأدب والفن ، وكان لها تأثيرها الكبير والفاعل على بلدان كثيرة من العالم ، وظهرت إبداعات متعددة ، في مجال الشعر والنثر ، على تعدد أشكالها ، ومناحي الكتاب والشعراء فيها ، ضمن أطر هذه الواقعية .**

والواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة ، جاءت خطوة فكرية وتعبيرية على مسار الواقعية بشكل عام ، ولعل من مستلزمات منهجية البحث ودقته وموضوعيته أن نقف على لمحات مقتصرة وسريعة على هذا المسار ، حتى يمكن الوقوف بجلاء وتأن وتفصيل عند ما أحدثته الواقعية الجديدة من تغيرات في هذا المسار ، ونحدد أهم ملامح التجديد فيها ، ذاك الذي دفع بالنقاد والدارسين والمثقفين لأن يعطوها هوية التجديد ، وأن يصفوها بالاشتراكية .

---

(*) أستاذ الأدب والنقد المشارك بجامعة الأزهر – غزة – فلسطين .

والواقعية في مفهومها الأدبي والفني هي اتجاه أدبي فني يأخذ مادة الواقع أساساً لمنطلق التعبير والتفكير والمعالجة أدبا ، كما يأخذ في الآن نفسه الإنسان الفرد محور الاهتمام والتناول ، وعليه فإن الواقعية بهذا المفهوم ، الذي ظهر في فرنسا بداية ، ومن ثم أخذ تأثيره وانتشاره في العالم أجمع ، إنما يصعب تحديد فترة أو سنة محددة لعمرها ، نشأة وولادة وتطورا ، وإن أجمع كثير من النقاد على أنها جاءت في أعقاب فقدان الرومانسية إشعاعها ، وشعور الفرد بأن ثمة وجوبا للتحرك خارج إطار الذاتية ، ومعاناة الإحساس الفردي ، ومأساوية الذات البشرية ، وهي تتعامل بروح السوداوية والانحسار في أسر الذات ، عبر وسائل التأمل والحرر والعواطف المباشرة والخيال المجنح ، من هنا كان يجب الارتداد إلى الخارج في إحساسات الفرد ، ودفعه للتفكير في الأطر الواقعية ، والتعايش مع الواقع المعيش والإحساس به ، والتفاعل معه ، لهذا فإن قاعدة الواقعية في الأساس كانت هي نقل الفرد وإحساساته ورؤاه إلى خارج الذات بديلا للتقوقع في باطن

الفرد وذاتيته . إن الواقعية كانت قد انطلقت من ضرورة إحساس الفرد لما يجري على أرض الواقع من حوله من تطور وتغير سريع ولاهث وصاخب ، وضرورة التعبير عن حياته في هذا الواقع ، ودوره فيه وكان لا بد أن يعكس الأديب نفسه هذا الواقع وما فيه من متغيرات عبر تصوير علاقة هذا الفرد به ، ودوره في تحريكه ، وفي هذا ، كما يقول أحد الباحثين ، ظهرت فئة الكتّاب الواقعيين في العالم من امثال (ستندال) و(بلزاك) و(فلوبير) في فرنسا و (دي ثورفيلدنج) في إنجلترا . حيث نظروا الى الحياة نظرة موضوعية من خلال

عرضها عرضاً يستند إلى الخبرة اليومية ويتسق مع الواقع الراهن . (١)
إن الواقعية بهذا تدرس المجتمع ، بما فيه بشكل عام ، وتسجل ما فيه وما حوله من مشكلات وآلام ، ثم هي فوق هذا وذاك " تأخذ من التجربة الواعية والاستيعاب الدقيق للمشاهد والمرئيات الدنيوية فتتناولها بكثير من الحيدة والتأني لطرحها في النص الأدبي والفني ، دونما تحليق في عوالم الخيال والزخرفة ، بهدف تحليل كامل للواقع دون تدخل للعاطفة أو الخيال في هذا التحليل ، إلا في قوالب من الفن تعبيراً وتصويراً " . (٢)
لقد نادت الواقعية في مجال الأدب والفن بوضع أسس اتجاهها ، تلك التي تعمد إلى بث حب الفرد للحياة والطبيعة ، وكانت بهذا تحاول أن تعكس أبعاد الزمن الحالي بغية تطويره ، وربط الفرد به ، بشكل تام ، عن طريق الوعي الناضج ، ونقله من طور الخيال المحلّق والتأمل المضني لنفسية الفرد للارتفاع به إلى عالم الحقيقة ، الذي هو في حقيقته ، وعن طريق مواجهته ، يصبح القوة المغذية للفرد في سبيل الاستمرار في إيجاد حياة أفضل وأقل ألماً وتعاسة . وتأكيداً على ما ذهبنا فيه للقول بأن الواقعية إنما تمتد عبر مسيرة الزمن دونما تحديد واضح لبدء نشأتها ، فإننا نقرأ بعضاً من آراء مهمة بهذا الصدد ، فحواها أن الواقعية هي إفراز شعور الإنسان بأنه بدأ يمتلك واقعه ، أو أن العالم والطبيعة بين يديه أصبحت مادة تحرك فكره وإحساسه ، وتعبيره ، وقد أفصح (سندلن فنكلشتين) عن ذلك حين قال في هذا الصدد :

" إن الواقعية ليست نتاج القرن التاسع عشر أو العشرين ، بل إنها تسري في تاريخ الفن كما تسري روح الجماهير في تاريخ الأمة ، وبهذا يواصل المؤلف الأدبي رحلته التاريخية في مضمار الفن جمالياً ، ليصل إلى دعوته الخاصة بربط الفن بجماهير الفقراء والباحثين عن مكان لهم تحت الشمس " (٣) .

ومن ثم فإن الواقعية بهذا تعد نتاج عصر وأمة وفرد على حد سواء ، كل حسب دوره ، ومدى تأثره وتأثيره ، ولهذا كله نرى أن العصور السابقة بل اللاحقة قبل فترة القرنين التاسع عشر وأوائل العشرين ، إنما تتوالد الواقعية فيها مع حضارتها وفكرها وتطورها الواقعي أدباً وفناً ، ولا يكون محك الحكم عليها إلا بقدر ما يعرفه الفرد والمجتمع ويتم استيعابه فيهما كليهما ، عن العصر وتطوره ، بل عن الذات فيهما أيضاً ، لذا فإن الواقعية بهذا تتوقف كما يقول ( فنكلشتين) نفسه " على المدى الذي أخذ الإنسان فيه على عاتقه أن يكون سيداً للطبيعة " . (٤)

إن الواقعية في مجمل القول ، ومنذ نشأتها في الساحة الأدبية والفنية الحديثة ، قد دعت إلى تذويب الفرد وصهره داخل مجتمعه ، عن طريق سيادته لهذا الواقع ووعيه له ، وسيطرته على الطبيعة من غير تخبط خيالي أو جنون الطيش التأملي ، وكذلك من وحي استيعاب قوانين الطبيعة وفهمها واعتصار مادة الأدب والفن ، من وحي مشاكله الشخصية ومشاكل غيره من البشر .

إن الأديب الواقعي بهذا لا بد له - كما يقول باحث - "أن يستقي مضمونه

من الواقع المعاش ، بصرف النظر عن إحساساته الشخصية بمجال هذا المضمون ، لأن مهمته تتركز في تقديمه إلى المشاهد أو القارئ في موضوعية وحيادية كاملتين ، بمعنى أن قلم الأديب الواقعي لا يختلف عن عدسة المصور الفوتوغرافي الذي لا يفعل شيئاً سوى اختيار المنظر ، فهو مجرد أداة توصيل بين المنظر أو المضمون وبين المشاهد أو القارئ ". (٥)

ومهما يكن من دقة هذا التعريف من عدمه ، فإنني أرى أن الواقعية حين ظهورها ، وحتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، قد اصطلح على أنها

اتجاه يتحدد باختيار الأديب لمضامينه ، ثم بوجهة النظر التي ينظر بها إلى هذه المضامين .

إن اعتماد الواقعية إذن على عنصر الاختيار والانتقاء ، وتصوير الواقع المعيش لا يعني أن الواقعية في الأدب إنما تعمد إلى تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً ، وبخاصة في تناولها لشرائح المجتمع ورسمها في مجالي الأدب والفن ، وإنما هي تتعدى هذا إلى ما هو أبعد أثراً وأكثر عمقاً ، وهو الربط بين مشكلات الواقع مع غيره في مجتمعات مغايرة تماماً تشاركه في المشكلات والآلام نفسها ، حيث إنه بالرغم من " المظهر والخلفية التاريخية الماضية المختلفين اختلافاً كبيراً إلا أنهم ، أفراد الأمم بشكل عام ، يعيشون حيوات متماثلة ، ويواجهون المشكلات عينها " . (٦)
لقد نادت الواقعية في حقيقة الأمر ، في إطار النتاج الأدبي ، وعلى تعدد أشكاله وطرائق التعبير فيه ، إلى ضرورة وضع أسس وقواعد اتخذتها

إطاراً تعبيرياً وتصويرياً ورؤيوياً لها ، من ذلك بث حب الفـــرد للطبيعـــة والحياة ، ومحاولة الوقوف على أبعاد الزمن الآني ، بغية تطويره ، وربط الفــرد بشكل تام به ، عن طريق الوعي الناضج ، ونقله – أي الفــرد – من طور الخيال المحلّق والتأمل المضني لنفسيته ، كما ذكرنا ، من أجـــل الارتقاء به إلى عالم الحقيقة ، الذي هو في حقيقته ، وعن طريق مواجهتـه ، إنما يشكل القوة المغذية للفرد نفسه ، في سبيل الاستمرار في إيجاد حيـلة أفضل وأقل ألماً وتعاسة .

## رؤية الواقعية الجديدة فكرياً وفنياً

إن القاعدة الفكرية التي تستند إليها الواقعية الجديدة أو الاشتراكية إنما هــي ، كما يذهب أدباؤها ومؤرخوها ، مستمدة من وحي عناء طويـــل للأمـــة والإنسان والمجتمع على حدّ سواء ، وهي بهذا تتابع ، ومن هذا المنظـــور تحديداً ، التطور العام الذي يصيب هذه الأمة ، وفوق هذا وذاك هي نتـــاج الحركات الوطنية والتحررية الثورية التي انطلقت ، ولمّا تزل تنطلق ، في العالم لتحرر الإنسان والمجتمع ، على صُعد الحياة كلها .

إن الواقعية الجديدة من هذا المنطلق تبدو أنها خلاصة تجارب زمن طويـل داخل التراث الإنساني الضخم على مرّ العصور ، وليست بـــهذا عقيمـــة محدودة الأفق ، مغلقة متقوقعة على نفسها ، بل هـــي تشـــارك مشـــاركة إيجابية فعالة كل مجتمع بأفراده ومشكلاته وآلامـــه ، وآمالـــه ، وتحـــاول الاستفادة من المطالب الإنسانية العامة على المستويات الثقافيـــة والفكريـــة جميعها في العصور كافة .

" إن الواقعية الجديدة هي نتاج كفاح طويل ونضال شعبي وتحرري على المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، عن طريق احتضان هذه وتلك ، وتوليد آمال جديدة للطبقات المتوسطة ، التي هي في حقيقتها تعدّ نواة المجتمع في كل خطوة مستقبلية تحررية " . (٧)

وعليه فإن الواقعية الجديدة في الأدب جاءت لتؤكد ، كما يرى مفكروها وأدباؤها ، أنها تحمل مسؤولية تبيين قرارات الفرد وبعثها لبناء مجتمع أفضل وأكثر سعادة ، إذ إنها في نظرهم فن الفرد والمجتمع على حدّ سواء.

تمتد جذور هذا الاتجاه الأدبي إلى سنوات طويلة ، بل إلى قرون ، وأحسب أننا يمكننا تلمس بعض أبعاده وسماته في آداب عصور أدبية قديمة ، سواء في أشعارها أو كتابات أدبائها ، وإن كان المصطلح ذاته لم يعرف في الأوساط الأدبية والنقدية إلا مع انبعاث الثورة البلشفية في روسيا في عام ١٩١٧م ، حاملة فكر كارل ماركس ، منادية بمفاهيمه وآرائه في وجوب نصرة الطبقات الكادحة من العمال ، وتعزيز مكانتهم في إنتاجية المجتمع وتهيئة ظروف الحياة المعيشية المستقرة الآمنة لهم .

لقد شكلت تلك الثورة انطلاقاً للفرد والمجتمع ، وبدأ الفكر الإنساني ، كما يبدو ، وفي ظلها ، ومع تلاحق الثورات النضالية التحررية في العالم ، يبحث عن قيم جديدة في الجمال ، سواء أكان على المستويين الفكري والفني أم على المستوى الأدبي بصورة عامة .

لقد أصبح دور الأديب في ظل هذا الاتجاه الجديد هو أن يحمل على عاتقه مسؤولية الصدق والأمانة في تصوير عالم متشابك ، يسعى بكل ما لديه من إمكانات إلى صياغة الإنسان الجديد ، وحل مشكلاته الفردية والاجتماعية .

لقد ارتبط ظهور الواقعية الجديدة بوصفها اتجاهاً أدبياً بعوامل متعددة منها نمو الشعور القومي والوعي بمجريات الأمور والأحداث لدى الطبقة العاملة على المستويين العالمي والعربي ، ومن ثم مدى مشاركة هذه الطبقة في الحركات الوطنية والتحررية ، إضافة إلى تولّد حاجات اجتماعية جديدة يسعى إليها الأفراد نتيجة للتطور والرقي والحضارة التي لحقت العالم عن طريق بناء الفرد والمجتمع اقتصادياً – بشكل محدد – على قاعدة حرة سليمة .

ومن تلك العوامل أيضاً نشوء الطبقة البرجوازية الوطنية ونموها وتصديها لطبقة الإقطاع ورأس المال المستغل في العالم ، مما ولّد حتمية إيجاد فن أدبي معايش لظروف المجتمع تلك ، ومحاولة وقوفه عند مشكلات تلك الطبقة لإتمام النضال الوطني على صورة أفضل ، وأكثر نفعاً للجماهير ، فظهر الأدب الجديد في تيار واقعي يشارك بشكل عميق في رفع المجتمع إلى مرتبة أعظم ، وأكثر سلامة ، وأقل مشكلات . لقد اهتمت الواقعية الجديدة بالنظرة الشمولية للعالم وسبر أغوار النفس البشرية والاجتماعية عن طريق التحليل والواقع ، لا عن طريق التخيل والعاطفة ، وفي هذا يقول أحد الباحثين :

" إننا نجد عند كتّاب الواقعية حقائق الحياة البسيطة ، ونجد الحب المزدهر والعطف العميق عليه ، والتقصي المثمر لمشاكله" . (٨)

إن الواقعية الجديدة لهذا هي أدب التيار الاجتماعي في مجمله ، وهي لا تحدد قوانين أو أسساً طبيعية ومنطقية لا بد من وقوف الأديب عندها ، كما يبدو الأمر في أحيان عند أدباء الواقعية عند نشأتها ، وإنما تتعدى الواقعية

الجديدة بهذا تلك القوانين ، منطلقة من نقطة واحدة هي قيمة الفرد وإيمانه المطلق بقدراته وإمكاناته ، ومدى تأثيره في خلق مجتمع أفضل ، وثقته بأنه قادر على تحقيق آماله .

يقول باحث : " إن الواقعية الجديدة تنطلق من نقطة إيمانها بالإنسان بوصفه كائناً له حرمة وفيه خير عميم ... ومن تلك النقطة يتحدد الكثير من أعمال الأديب ... ومن تلك النقطة كذلك ينبعث التفاؤل " . (٩)

لقد تحركت الواقعية الجديدة ، وعلى مستوى العالم كله ، ضمن محاور أساسية شكلت أسساً وقواعد لها ، في الرؤية الفكرية وفي معالجات الأدباء في إطارها ، شعراً ونثراً ، ولعلنا أن نلمس هذه المحاور بدقة ووضوح في الأدب الفلسطيني ، وبخاصة في مجالات القصة والرواية والمسرحية ، ويتبدى لنا الأمر جلياً في مرحلة التطبيق التي اعتزمنا في هذا البحث على رواية الكاتب الفلسطيني الكبير غسان كنفاني "رجال في الشمس " .

من تلك الأسس الإنسان باعتباره قضية وفكرة ، إذ تحرك أدباء الواقعية الجديدة مع هذا المحور وبه ، ومن خلاله لتصوير عالم الإنسان الفرد ، طموحاته وآماله وآلامه ، مشكلاته وتطلعاته ونضاله المستمر من أجل حياة أكثر ألقاً وإشراقاً ، والانتصار له في مواجهة تحديات واقعه وحياته . إنها تربط هذا الإنسان ، ومن هذا المنظور بوطنه وأرضه ومجتمعه في إطار محدود ، إذ ينطلق من إحساساته بهذا المجتمع والأرض والتعبير عن مشكلات الإنسان فيهما إلى التعبير عن مشكلات الإنسان في كل مكان ، والتعاطف مع البشرية جمعاء ، لهذا كله فإننا نرى الأدب القصصي الفلسطيني ، في هذا الاتجاه ، يحاول أن ينقل القضية الفلسطينية من بعدها السياسي والتاريخي فحسب إلى ما هو أبعد بكثير من هذا ، إذ ينقله

إلى البعد الإنساني الرحب ، وهذا ما لعبه اتجاه الواقعية الجديدة في القصة الفلسطينية بشكل محدد .

إن محاولة إضفاء الروح الإنسانية على النواحي الاجتماعية والسياسية والفكرية في إطار الواقعية الجديدة ، قد أغلق الواقعية الجديدة على ذاتها ، ذلك أن هذا كان نتيجة طبيعية لتلك المثل العليا التي حملتها الحركات النضالية والثورية التي اتخذتها الواقعية الجديدة أساساً لها ، تعبيراً وفكراً ، من أجل تطبيقها في العالم ، ولعل هذا وغيره قد جعل الواقعية الجديدة في كثير من الأحوال بعيداً عن الرضى والقبول ، بل أخذ كثير من الباحثين والمهتمين يتصدون لها ، من حيث كونها لا تنظر لشيء إلا لقيمة الفرد ، بل إنها قد تصل في أحيان ما للدعوة إلى عبادة الفرد ، ويبقى الأمر في إطارها هنا رهناً بالأثر الأدبي الذي نخضعه للدرس والتحليل في المقام الأول ، وصولاً إلى حكم نهائي وواضح بصدد هذا الاتجاه .

لقد ارتكز الواقعيون الجدد في الأدب ، معظمهم ، على ضرورة البحث عن الجمال ، مفهوماً وقضية ، فكراً وتعبيراً ، وقد دفعهم هذا إلى أن يفتحوا قنوات التواصل مع مجتمعاتهم بشكل مباشر ، أضف إلى هذا ارتباطهم بشكل وثيق بتراث هذه المجتمعات وتاريخها ، ذلك كله من أجل وضع رؤية للتعبير ، ودفع هذا المجتمع أو ذاك إلى آفاق أكثر إشراقاً وألقاً وسعادة ، ومن ثم كان الاتجاه الإنساني هو أهم ما تتسم به هذه الواقعية الجديدة . يقول باحث حول هذا الجانب تحديداً :

" لا بد أن يزوِّد من الجمال هذا الإنسان بالبهجة والمتعة ، ولكن هذه المتعة ينبغي ألا تكون متعة ذاتية تضعف إرادته ، وإنما متعة تعلِّم الناس أن يحبوا الجمال ، وأن يناضلوا من أجله ، وأن يزيدوا ما هو جميل على الأرض . وهذا هو البرنامج العريض للفن المعاصر الذي يستطيع وحده أن

يثري الفن ، ويكفل احترام الإنسان " . (١٠)

إن الفن بعمومه ، في إطار رؤية هذه المدرسة إنما هو - كما يذهبون - ملك للشعب ، وينبغي غرس جذوره العميقة - من ثم - في قلوب الجماهير العاملة ، ليبقى - حسبما يرون أيضا - حلقة وصل بين الفرد والجماعة ، يساعد على الارتقاء بهما وتطوير أفكار الإنسان وإثبات مقدراته وإرادته ، عن طريق التنشيط الواعي للقوى الفكرية والثقافية والفنية لدى أفراد أي شعب .

## الواقعية الجديدة في الرواية الفلسطينية
## نبـــذة عامـــة

إن ظروف الطبقة المتوسطة في فلسطين بشكل خـــاص ، ونمـــو وعيـــها القومي ، وبخاصة الفئة العمالية من تلك الطبقة ، ومن ثم الاهتمـــام بحـــل مشكلات الجماهير والتخفيف من آلامهم بعد نكبة الثامن والأربعين ، كـــان دافعاً لبدء تفهم الواقع الاجتماعي والاقتصادي لتلك الطبقة مما دفع لظـــهور الواقعية الجديدة مساراً للأدباء والكتّاب ليتخذوها وسيلتهم للتعبير والتصوير الأدبي ، وكان الأساس الذي بني عليه أدب الواقعيين الجـــدد مـــن كتـــاب فلسطين هو محاولة نقل مأساة الفرد الفلسطيني من حيّز محـــدود مكانيـــاً وزمانياً ، إلى حيز أكثر شمولية وإطلاقاً ، وطبعه بطابع إنســـاني عـــام ، ومن ثم بدأ هؤلاء الكتّاب يركزون على تعميق الرؤية المأساوية لهذا الفرد ، ليس من قبيل توسيع دائرة التشاؤمية والسوداوية معها ، وإنما لتوســـيع دائرة إنسانيتها ، فبدت فردية المأساة هنا أقرب إلى تجسيد محور الفردية ، كما يقول الدكتور شكري عيّاد – بمفهومها العام – " التـــي تنمـــو فـــي ظروف العمل الاجتماعي ، وهي فردية إيجابية متفائلة " . (١١)

وجدير بالذكر أن الأفكار الجديدة ، التي حملتها واقعية الأدب الجديدة ، قـــد دخلت بادئ ذي بدء عوالم السياسة في فلسطين ، لكنها سرعان ما نفـــذت إلى مجال الأدب ، فقد كان بدء الظهور في أواخر الخمسينات من القـــرن العشرين تقريباً ، ذلك بظهور الأدب القومي ، أو ما سمّي آنذاك بحركـــة القوميين العرب ، من أبناء فلسطين داخل قطاع غزة تحديـــداً ، وبعـــض

بلدان عربية ، وقد تطورت هده الحركة في أوائل الستينات من القرن المذكور ، لتصبح حزب العمل ، وقد انبثق عنه في فلسطين حركة الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين .

لقد انعكس هذا الفكر النظري الذي حملته التوجهات السياسية في فلسطين في الأغلب الأعم على كتّاب متعددين في مجالات القصة والرواية والمسرحية ، ومن هؤلاء غسان كنفاني الذي كان أحد حاملي لواء هذا الفكر سياسياً وأحد نشطائه ، ويرد تفصيل ذلك فيما بعد .

لقد حمل أدباء هذا الاتجاه مسؤولية التصدي لمعاناة الشعب الفلسطيني ، وحملوا مسؤولية تحديد طبيعة التجاوز لهده المعاناة ، ورصد خطوطه وخطواته ، ومن ثم بدأوا ينسجون كتاباتهم ويرسمون شخوصها ، بوصفها نماذج فذّة ، مناضلة ومقاومة في وجه التحديات . إن مقدرة الأدباء على خلق شخصيات نمودجية في مثل الأعمال الروائية الفلسطينية ، إنما " تتجاوز الملاحظة الصحيحة للواقع اليومي ، إد إن المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر أبدا في معاينة هذا الواقع اليومي ، بل إنها تقدم على استيعاب الملامح الجوهرية ، وعلى خلق شخصيات ، وحالات غير ممكنة بتمامها في الحياة اليومية ، لكنها تكشف عن تلك الطاقات الفاعلة والميول التي لا تظهر في الحياة إلا مشوشة ومضطربة ، ذلك كله لا يتضح إلا في وضوح التفاعل الأرقى والأصفى للتناقضات " . (١٢)

لقد اتجه واقعيو الرواية الفلسطينية إلى معالجة مشكلات الفرد والمجتمع الفلسطيني من داخله ، وشعروا بوجوب عدم الاكتفاء بالتفرج والمراقبة عن بعد ، وأحسب أن معظم هؤلاء الكتّاب قد وضعوا لبنات إنجاح أعمالهم

من هذا المنظور ، وهو أساس لتفعيل دور كل منهم بشكل مباشر أيضاً ، مما طبع أعمالهم بطابع إنساني من ناحية ، ودفع لاستخدام هذا المنظور – كما يقول – "لوكاش" في وصف القوى التي تعمل في سبيل الفرد والمجتمع من الداخل على حدّ سواء " . (١٣)

لقد وجد الواقعيون الجدد من الروائيين في التربة الفلسطينية مادة خصبة لهم ، ينتقون شخصياتهم وأحداثهم من زخم عظيم ينزّ ألماً وفجيعة ، وأملاً في غدٍ منتظر ، وفي هذا يقول غسان كنفاني أحد كتّاب هذا الاتجاه :

" لقد استوحيت كافة أبطالي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة ، وليس من الخيال ، كما لم أختر لأسباب فنية (أدبية) ، لقد كانوا جميعهم من المخيم وليس من خارجه " . (١٤)

ويمكننا أن نجمل بعضاً مما اتخذته الواقعية الجديدة في الأدب الروائي الفلسطيني محاور لمعالجاتها وتناولها الفني ، من ذلك التركيز على معاناة الشعب الفلسطيني وما يلاقيه من عنت التشرد والقهر والتعذيب ، كما أخذ الكتّاب يعملون

على التحليل الفردي للشخصيات من وحي تناول المتناقضات الاجتماعية والفكرية كافة التي يحياها هذا الشعب ، غير مكتفين بتناول الماضي ، شيئاً مبتوراً عن سياق الأحداث المعاشة ، ثم إنهم سلطوا الضوء على التكوين النفسي والخلقي والاجتماعي للفرد الفلسطيني ، تلك التي تدفع إلى صموده وتحديه وتصديه وحمله عبء الثورة والنضال .

في جانب آخر حرص الروائيون الواقعيون الجدد على دعم أعمالهم بالمادة

التاريخية وموروث الشعب ، استقراءً من داخله لصفحات النضال والمقاومة ، إحداثاً لإسقاطات الحاضر عليه ، ومضاهاة له ، وهم بهذا يجسدون فكرة الجمالية التي تنبثق من الواقع الاجتماعي حتى لو كان واقعاً مؤلماً ومعانياً ، كما يقول جورج لوكاش ، وهم فوق هذا يعتمدون اعتماداً كبيراً في أعمالهم الروائية ليس على تناول قوانين التطور الواقعي من غير المألوف عند الوقوف على هذه القوانين فحسب ، بل عند محاولة فهمها واستيعابها ، وتفهم التطور التاريخي لهذه القوانين ، ثم الوقوف أيضاً عند التطور الثوري للمجتمع وإبراز الجوانب الإيجابية لهذا التطور ، بغية رصد معالم الواقع المستقبلي لشعب برمته ، وليس لطبقة معينة منه ، وهذا وجه خصوصية أخرى لهذا الأدب الجديد في فلسطين .

## الموت الدلالي عند الواقعيين الجدد
## غسان كنفاني نموذجاً

يشكل الموت محوراً رئيساً عند الواقعيين الجدد في الأعمال الروائية ، ولعل الموت هنا أن يأخذ أشكالاً متعددة ، فهو ليس قاصراً على الموت الفسيولوجي أو العضوي فحسب ، بل إن الفشل والضياع والسقوط قد تعطي دلالات الموت عند الواقعيين الجدد ، وهم بهذا إنما يتخذون من الموت ومعانيه ودلالاته رمزاً لمعان أخرى ودلالات أكثر اتساعاً من حيث

الرؤية وواقعية الحدث الذي يصورونه ، أو الفكرة التي يتم طرحها في أعمالهم .

إن الموت يشكّل جسر العبور إلى واقع أكثر إشراقاً وألقاً عند الروائيين الواقعيين الجدد ، بل هو ثمن حرية الآخر الآتي ، الذي يشّكل مستقبل الأجيال ، ويبدو من هذا الفهم للموت أنه معادل موضوعي للحياة ذاتها ، ذلك بفعل ما اكتنف ماضي الشعب الفلسطيني من ذكريات مريرة ، وما عايشه من نضال وهزائم في الآن نفسه ، دفع هذا كله بعض الكتّاب ، ومنهم غسان كنفاني لأن يقفوا على الموت الماضي بشكل مفجع ومؤلم في بعض الأحيان ، لكنه كان ضرورة لأنه جزء من واقع حقيقي ، ولعل هذا ما دفع بأحد الكتّاب لأن يقول معلقاً على طريقة غسان كنفاني في طرحه لفكرة الموت :

" فجاء عالم الموت في أقاصيصه التي تخصّ الماضي ، عالم الذكريات ، ولأن هذا الموت مشبع بالهزيمة ، كان موته جامداً بارداً يملأ النفس بالقشعريرة " (١٥)

إن عالم النضال ، كما عالم الهزيمة ، يقود الواقعيين الجدد ، ومنهم كتّاب الرواية في فلسطين إلى الوقوف على الموت ، فكرة وقضية ودلالة ، وهو موت – كما أشرنا – يحمل في طياته دلالات عميقة ، فهو الذي تتمخض عنه ولادة جديدة ، فالموت عند كثير من هؤلاء الكتّاب هو حالة مخاض تنبيء عن مولد واقع جديد ، يتفاعل الفلسطيني بانتظاره وترقبه دائماً ، فهو يعيش الموت ، لكنه مدرك تماماً بأنه باعث على الحياة

والتحول المنتظر . لقد جسّد ذلك غسان كما جسده إميل حبيبي وسحر خليفة وتوفيق فياض ، ومحمد علي طه وغريب عسقلاني وعبد الله تايه ، وزكي العيلة وسميرة عزام ، وغيرهم .

لقد عالج غسان كنفاني هذا المحور في معظم أعماله القصصية والروائية ، وأصبح الموت بدلالاته المشار إليها مسبقاً محوراً أساسياً في أعماله ، معظمها ، وأصبح منطلقه الفكري والإنساني والنضالي هو الوقوف على وجوه نماذج من الشعب الفلسطيني ، وعلى عدد من قضايا نضاله وثورته من أجل إثبات وجوده وهويته ، ولعل من أهم أعماله التي جسدت هذا الفهم الدلالي المباشر للموت هو روايته ( رجال في الشمس ) .

## رجال في الشمس

كتب غسان كنفاني روايته " رجال في الشمس " في عام ١٩٦٣م ، ليطرح من خلالها مأساة شعب برمته ، متشرد ، معان ، يبحث عن لقمة عيشه ، كما يبحث عن موطئ قدم له يحس معها بوجوده وكيانه وهويته . ومع فقدانه كل شيء ومع مسار بحثه الدؤوب عن هذه الهوية تبدأ مراحل موته المتتابعة . يجسد غسان لوحه مأساوية لهذا الموت من خلال هروب ثلاثة شخصيات فلسطينية ( أبو قيس وأسعد ومروان ) تتباين عمراً وثقافة ، ولكنها تتفق في التطلع والبحث ، كما تتوافق في معايشة حالات الموت والضياع ، إلى أن تجمعها لحظة وجوب المواجهة ، غائبة المعالم عنها ، ضبابية الفهم أيضاً . الثلاثة يهربون من واقع التأزم والمأساوية داخل

الأرض الفلسطينية ، حيث الاحتلال يجثم على صـــدر الأرض والشـــعب والوطن ، وحيث تتقلص في ظلها الطموحات ، وتدفن التطلعات ، ويتلاشى الأمل في أي شيء ، ويبقى الترقب والانتظار غائماً ، بعيداً عن الواقـــع ، وتبقى الحقيقة المرة في حيوات هؤلاء الثلاثة هي الدافع والأساس لهروبهم ، الذي هو في الحقيقة الدلالة الأولى عند غسان لموتهم المنتظر . وكأننـــا مع خطوات هروبهم عبر نهر الأردن في اتجاه العراق ، ومن ثم هروبـــهم أو محاولة تهريبهم من البصرة في العراق إلى الكويت ، إنما نرســـم مـــع غسان خارطة فنائهم وموتهم ، ونأخذ في الـــترقب والانتظـــار القاســـي ، والمنطقي لهذا الموت ، الذي جاء نتيجة منطقية ، عبر ذاكرتنا ووعينـــا ، وتعاطينا لأحداث غسان ولغته ، وفكره التـــي يضمنـــها رؤاه وإســـقاطاته النفسية والسياسية على ما يرويه ، وغسان يمهد للموت القادم على لســـان بعض شخوصه ، فنحن نقرأ هذا في دلالات لغة زوجة أبي قيـــس حيـــن تخاطبـــه لمّا سمعـــت بنيته فـــي السفـــر " إنها مغامـــرة غيـــر مأمـــونة العواقب " . (١٦)

وعلى لسان أبي قيس نفسه : " الطريق طويلة ، وأنا رجل عجـــوز ليـــس بوسعي أن أسير كما سرتم أنتم ... قد أموت .. " (١٧)

الثلاثة يلتقون صدفـــة في مدينة البصرة العراقية بحثـــاً عمـــن يســـتطيع تهريبهم إلى الكويت ، حيث المن والسلوى ، والأرض النضـــرة ، ولقمـــة العيش ، والاستقرار والأمان ، وحيث الأمل في الرجوع بالمال لإصلاح ما يمكن مما تبقى من أثر لهم في الوطن . يقول غسان : " وراء هذا الشط ، وراءه فقط ، توجد كل الأشياء التي حرمها . هناك توجد الكويت ..." (١٨)

وهكذا كانت الرؤية – متشابهة عند الثلاثة – لكن التقاءهم ( بأي الخيزران ) سائق الشاحنة – كان بمثابة بداية أخرى ترسم على خارطة موتهم الدلالي ، إنه سائق شاحنة فلسطيني يعمل في معية رجل أعمال عراقي ، تنقل بضاعته بين العراق والكويت ، وهو – أبو الخيزران – رمز دلالي عميق لماضٍ فلسطيني بل عربي يكتنفه الموت والهزيمة والتفسخ ، فهو أحد المحاربين في حرب الثامن والأربعين ، فقد رجولته لإصابته بشظية في مكان حساس ، أقعده حتى عن الإحساس بالواقع ، والذات ، فأسر نفسه داخلها ، وفقد طعم كل شيء ، كما فقد الانتماء لأي شيء ، وعليه فإن التقاء الثلاثة به وفي هذا الإطار هو بمثابة تهيئة للموت المرتقب . غسان كنفاني ينقل لنا عالم أبي الخيزران الباطني النفسي ويؤكد حالة الموت الحقيقية التي يحياها ، والتي يمهد بها لحتمية الخروج إلى عوالم أخرى ، تكسر حواجز الآن ، التي يقبع داخلها في إسار الضياع والتمزق والذل ، وهي أشكال دلالية للموت عند الكاتب . يقول غسان في هذا الإطار :

" مرت عشر سنوات على اليوم الذي اقتلعوا فيه رجولته منه ، ولقد عاش هذا الذل يوماً وراء يوم وساعة إثر ساعة ، مضغه مع كبريائه ، وافتقده كل لحظة من لحظات هذه السنوات العشر " ، لكنه يعقب بقوله :

" ورغم ذلك لم يعتده قط ، لم يقبله قط .. (١٩)

ولعل تساؤله الصارخ في نهاية الرواية والصحراء تردده من ورائه ، عنواناً مباشراً رمزياً على حقبة من ذلك الإسار المشار إليه ، " لماذا لم تدقوا جدران الخزان ، لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا " .

تمثل الصلة بأي الخيزران وموافقة الثلاثة على أن يصحبوه في مشواره

إلى الكويت ، وخضوعهم لما يقرره من وجوب اختفائهم في خـزان الشـاحنة الضخم ، وفي أجواء أغسطس الصحـراوي القاتلة ، وعبر صحراء تمتد بـلا نهاية ، إنما هو في حد ذاته ما دفعنا إلى ترقب لحظة الموت المشار إليها .

أبو الخيزران في حد ذاته هو بعد واضح ومباشر من أبعاد الموت الدلالـي الذي وظّفه غسان كنفاني في هذه الرواية ، وهو بعد مسـتقى مـن واقـع الإنسان الفلسطيني بل العربي ، فهو شريحة لنماذج بشرية كثيرة ، عايشت الهزائم ، وتعاطت الموت في كل شيء وفقدت هويتها وانتماءها والتزامـها ، ومن ثم فغسان كنفاني يحمّل هذه الشخصية كثيراً مـن دلالات مهمـة ، تبدو لنا محوراً أساسياً لبلورة بعدين أساسيين الأول منهما تحديـد دلالـة الموت الذي يحيق بالشخصيات الثلاثة منذ خروجهم من الأرض الفلسطينية ، وهذا ما نقرأ ملامحه في أثناء تطور الحدث الروائي ومع خاتمته من بعد ، وثانيهما دلالات الإسقاطات السياسية والنفسية والنضالية التـي يضفيـها على الشخصية من بعد لينقلها بشكل حتمي ومفروض ، من واقع السـلبية والانهزام والخنوع والنكوص ، إلى واقع مغـاير ، حسـبما أرى ، يدفـع للخروج من دائرة الموت المجاني للشخصيات الثلاثة ، والتأكيد على دلالـة الموت في الرواية كلها .

عبقرية غسان في تحديد دلالة الموت كانت في إلغائـه عنصـر الزمـن المحسوب بالدقائق والساعات بل والثواني ، فالزمن الذي اسـتغرقه أبـو الخيزران وهو يحادث رجال نقطة التفتيش الحكومية على الحـدود بيـن العراق والكويت ، وفي وقت الظهيرة الأغسطية القاتلة ، إنمـا هـو بعـد زمني دلالي ، لا علاقة له بالوقت الزمني التقليدي ، ومن ثم تجاوز الوقت

للدقائق أو الثواني ، ضمن نقاش لا يمت للمنطق أو العقل أو ذي الجدوى من الحديث بصلة ، إنما هو المقصود هنا بدلالة الزمن النفسية عند غسان ، لأن هذا التجاوز البسيط كان كفيلاً بإنهاء حياة الثلاثة داخل الخزان ، المنتظرين عودة أبي الخيزران الذي لم يعد بحتمية ما ننتظره من موتهم الدلالي .

موت الثلاثة داخل الخزان الملتهب ، يحدد دلالات أساسية مهمة لا بد من التنويه بها ، أولاها أن موتهم كان داخل الخزان ، أي أنهم قبعوا داخل أسوار الذات ، دون محاولة للتحرك خارجه ، وثانيتها أن موتهم جاء مع التهاب الواقع وسخونته ، وغليانه ، وتوتره وصخبه من حولهم ، ولم يؤدوا ما كان يجب من فعل مؤثر من أجل تغييره أو حتى التخفيف من شدة وقعه ومأساويته . أما الدلالة
الثالثة فهي الأهم ، وهي أنهم لم يحاولوا التملص أو التحرر أو التخلص من واقع التأزم الذي أغلق عليهم منافذ الحركة وإثبات الوجود ، ولعل صرخة أبي الخيزران ذاتها ، التي ذكرناها من قبل حين قال مخاطباً الجثث الثلاث ، لماذا لم تدقوا جدران الخزان ! إنما أخرجت موت هؤلاء من موت مجاني لا قيمة له إلى موت دلالي مستهدف ، أوصل للمتلقي رسالة مهمة ، محورها أن النضال لا يمكن أن يؤتي أكله في ظل سلبية الحركة وخنوع الإحساس ، وقصور الرؤية ، وتراجع الأمل ، بل لا بد أن يخرج هذا كله في إطار من الواقعية والالتزام والفعل المؤثر .

ولعل من دلالات هذا الموت هنا أيضاً ، وهي دلالة على قدر كبير من

الأهمية ، الانتقال بشخصية أبي الخيزران ذاتها إلى واقع الحركة والفعل الإيجابي المؤثر ، وتخليصه من دافع التأزم والانحسار ، والإسار والانغلاق ، ومن ثم الخروج من واقع الهزيمة التي يمثلها وحالة الموت البارد التي عاناها عشر سنوات أو يزيد ، فهو في صراخه هذا كان يؤكد أنه الآن على استعداد لتقديم ضريبة الفعل النضالي والثوري ، حتى لو كان هذا حياته نفسها .

إن موت أبي القيس ومروان وأسعد هو جسر تحرك أبي الخيزران ، وهو دلالة خروجه من بوتقة السلبية والضياع والموت المجاني ، ودفعه نموذجاً لنبض الآتي من الأيام ، وتأسيس حياة أفضل وأكثر إشراقاً وفهماً لمتطلبات اللحظة النضالية لشعب برمته ، وكأن الكاتب هنا قد حدد ملامح ما يجب فعله في المرحلة القادمة لشعب فلسطين ، بموت الثلاثة هنا ، إذ لا بد من دق جدران الواقع المعيش للخروج من أزمته ومأساويته ، ولعل هذا ما كان تبشيراً بانطلاق الثورة الفلسطينية في عام ٦٥ . إن الكاتب بهذا يؤكد على مجموعة من النقاط التي يمكننا التوقف عندها في عجالة ، أولاها أن الكاتب بموت شخصياته هنا قد حدد معنى وجوب توظيف الفكر الروائي والحدث الروائي وما يصحبهما من معالجات فنية وانتقاء لشخصيات من الواقع ، من اجل تغيير واقع برمته ، وهذا ما يشكل أساساً من أسس الفن على العموم . " ولعل رسالة الفن عموماً هي استلهام الواقعين

التاريخي والاجتماعي واللذين يعمل من خلالهما الفنان على فهم هذا الواقع وممارسته وتعديله " (٢٠)

غسان كنفاني في رجال في الشمس يؤكد على هذا بشكل مباشر ، وهو

حين يطرح فكرة موت هؤلاء ، بوصفهم نماذج لواقع مهزوم ، منتظر لشيء ما أن يأتيه دونما محاولة تغيير أو تعديل منه ، إنما هو تكريس مباشر لحالة الانهزام والذلة والمهانة والنكوص التي عانى منها شعب برمته ، وهذه هي النقطة المهمة الثانية في هذا السياق ، وهو نفسه في ثنايا الرواية يؤكد ذلك ، يقول بهذا الصدد على لسان أحد شخوصه : " في السنوات العشر الماضية ، لم نفعل شيئاً سوى أن ننتظر ، لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدق أنك وشجيراتك وبيتك وشبابك وقريتك كلها موجودون ، في هذه السنوات الطويلة شق الناس طريقها ، وأنت مع كلب عجوز في بيت حقير ... ماذا تراك كنت تنتظر ؟؟ " .

إني أحسب أن هذا الإلحاح ، وهذه نقطة أخرى مهمة بهذا الصدد ، من قبل غسان على الدعوة للتحرّك ، والثورة ، إنما هو تأسيس لكيان أفضل ، وأكثر استقراراً للأجيال القادمة ، وهو يؤكد بموت هؤلاء على أن الشعب إذا قبع في إسار ضياعه وتمزقه فترة من الوقت إنما قد يهيئ ذلك لانطلاق ثورته في حينها ، وهو بهذا يؤكد على ما ذهب إليه ( فانون ) حين قال بهذا الصدد :

" حين يجيء كفاح التحرير ، فإن الشعب الذي كان قبل ذلك مقسماً إلى طوائف وهمية ، هذا الشعب الذي كان فريسة رعب هائل لا يغلب ، وكان مع ذلك سعيداً بضياعه في زوبعة الأوهام ، يتبدل أثناء كفاح التحرير ، وينظم نفسه تنظيماً جديداً ، ويخلق في وسط الدم والدموع مهمات واقعية جداً ، مباشرة جداً " . (٢١)

إن غسان وهو يعالج فكرة الموت في روايته " رجال في الشمس " ، إنما قد وحّد بيننا وبين رؤاه السياسية والثورية الخاصة حول واقع المجتمع

الفلسطيني والإنسان الفلسطيني بالشكل الإنساني المطلوب ، كما الأمر عند معظم الواقعيين الجدد في الرواية ، عربياً وعالمياً ، وهم يعالجون فكـــرة الموت دلالة ورمزاً ، وقد أكد غسان على هذا البعد الدلالي للموت عنـــده في رواياته بل وقصصه معظمها ، في أم سعد ، وفـــي ما تبقـــى لكـــم ، وعن الرجال والبنادق ، وعائد إلى حيفا ،

وغيرها ، حيث يجيء الواقع خادماً للرمز وبخاصة في التعبير عن مكنونات النفس البشرية ، لنماذج من الشعب الفلسطيني المأزوم ، المعـذب والمعاني ، وصراعها بين الواقع المأساوي والحتمي الذي يؤكـــد رســـالة الثورة والنضال ، أو بين الكائن - انهزاماً وسلباً وتخبطـــاً - وبيـــن مـــا يجـــب أن يكـــون - هوية ووجوداً وحرية واستقلالاً - .

## هوامش البحث :

١) المسرح فن وتاريخ . جلال العشري. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ ١٩٩١م . ص ٩٠.
٢) الفن القصصي . د. نصر عباس دار العلوم . الرياض ط١ ١٩٨٢م ص١٢٥ .
٣) الواقعية في الفن . سندلن فنكلشتين . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . مراجعة د. يحيى هديدي . الهيئة المصرية – القاهرة – ط١ ١٩٩٦م . ص٦
٤) المرجع السابق ص١٦ .
٥) المسرح فن وتاريخ . جلال العشري . مرجع سابق ص٩١ .
٦) الواقعية في الفن . فنكلشتين . مرجع سابق ص١٢ .
٧) الفن القصصي . د. نصر عباس مرجع سابق . ص١٢٧ .
٨) قصص واقعية من العالم العربي . محمود أمين العالم – غائب طعمة فرمان . دار النديم الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع . ط١ ١٩٥٦م ص٢١ .
٩) المرجع السابق . ص٣٢ .
١٠) الواقعية في الأدب والفن . ( مقتطفات من الأدب الروسي ) . ترجمة محمد مستجير مصطفى . دار الثقافة الجديدة – القاهرة . ط١ ١٩٧٦م . ص٢٢
١١) الأدب في عالم متغير . د. شكري عيّاد . الهيئة المصرية – القاهرة . ط١ ١٩٧١م . ص١٢١ .
١٢) دراسات في الواقعية . جورج لوكاش . ترجمة د. نايف بلوز . وزارة الثقافة والإعلام – دمشق . ط١ ١٩٧٠م ص٣٢ – ص٣٣ .
١٣) معنى الواقعية المعاصرة . جورج لوكاش . ترجمة د. أمين العيوطي . دار المعارف . القاهرة ط١ ١٩٧١م . ص١٢٣ .
١٤) غسان كنفاني أديباً ومناضلاً . إحسان عباس وفضل النقيب وإلياس خوري . اتحاد الكتاب الفلسطينيين – بيروت . ط١ ١٩٧٤م . ص١٤٥ .

١٥) شؤون فلسطينية . بلال الحسن . بيروت . عدد ١٣ ١٩٧٢م . ص١٥١ .

١٦) رجال في الشمس . غسان كنفاني ، منشورات صلاح الدين . بيروت ط١ ١٩٧٦م ص١٥.

١٧) المرجع السابق . ص١٤ .

١٨) المرجع السابق . ص١٦ .

١٩) المرجع السابق . ص٦٨ .

٢٠) عن الموقف والفن . سميح القاسم – دار العـــودة بـــيروت ط١ . ١٩٩٧ ص٩٣ .

٢١) معذبو الأرض . فرانتز فانون . ترجمة . د. سامي الدروبـــي ود. جمـــال الأتاسي . دمشق . ط٢ ص٥٩ .

# الأصول الإنجليزية لعقد روسو الاجتماعي

د. عبد العال القدرة. (*)

## مقدمة:

قبل البدء في دراسة هذا الموضوع، تجدر الإشارة إلي أن فكرة "القانون الطبيعي" التي كانت سائدة في بدايات العصور الحديثة، وكان لها كبير الأثر في ظهور فكرة "العقد الاجتماعي" هي فكرة تقوم علي الاعتراف بوجود "حالة طبيعية" كان يعيشها الأفراد قبل تكوينهم للمجتمع السياسي وقبل ظهور الدول، حيث كان الأفراد في تلك الحالة يعيشون حسب قواعد القانون الطبيعي، تلك القواعد التي يمليها علينا العقل، وتتفق قواعد والأخلاق، ومعروف أن هذا القانون ينسجم مع فطرة الإنسان وطبيعته.

هذا وقد اختلف المفكرون والعلماء في تقديرهم لهذه الحالة الطبيعية وللعلاقات المسيطرة عليها، وهل كانت الحياة فيها حياة خير وسعادة، تسودها البساطة والفضيلة، لذا يجب الرجوع إليها (كما يري جان جاك روسو) أو كانت الحياة بها حياة شريرة تسودها الحرب ويسيطر عليها النزاع والصراع القائم علي القوة والظلم، وان الدولة والمجتمع السياسي قد خلصا الإنسان من شرورها (كما اعتقد الفريق آخر).

لقد ظهرت فكرة "العقد الاجتماعي" كرد فعل لفكرة "القانون الطبيعي" وللرد عليها، كما حاولت فكرة العقد الإجتماعي إعطاء تفسير مدني أو اجتماعي للدولة والسلطة السياسية بدلا من التفسير الطبيعي الذي طرحته فكرة القانون الطبيعي.

وتقوم فكرة العقد الاجتماعي علي أن انتقال الجماعة الإنسانية من الحالة الطبيعية إلي حالة المجتمع السياسي المنظم كان نتيجة عقد اجتماعي اتفق عليه الناس، ومع ملاحظة أن مفكري "العقد الاجتماعي" قد اختلفوا في تحديد أطراف العقد والتزاماته كما سنري. ولا يفوتنا أن نشير هنا إلي أن فكرة العقد الاجتماعي قد استطاعت أن

---

(*) أستاذ الأدب المقارن بقسم اللغة العربية.(كلية الآداب والعلوم الإنسانية) - جامعة الأقصى - غزة - فلسطين.

تشكل الأساس النظري لمعظم الأفكار والنظريات السياسية التي ظهرت في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر .

وسوف نحاول فيما يلي استعراض أفكار أهم ثلاثة من مفكري " العقد الاجتماعي " ؛ وهم : توماس هوبز وجون لوك وجان جاك روسو ؛ لنرى أن روسو قد تأثر إلى حدٍ بعيد بأفكار زميليه المتقدمين . وسوف نذهب في دراستنا إلى استعراض الإرهاصات الأولى لعقد روسو الاجتماعي من خلال روايته الشهيرة " هلويز الجديدة "، ومن خلال مقالة روسو حول " أصول عدم المساواة " ثم نستعرض بعد ذلك " العقد الاجتماعي " لجان جاك روسو لنرى مدى تأثير توماس هوبز وجون لوك على روسو .

### توماس هوبز

رأى النور عام ١٥٨٨ ، تلقى تعليمه بمودلن هول ، شهدت انجلترا في حياته الصراع بين البرلمان والملك ، وقد وقف هوبز مؤازراً للملك ضد البرلمان ، وقد حاول الدفاع عن الحكم المطلق وسيادة الدولة في كتابه الشهير الذي أسماه الوحش الجبار أو التنين (١) . أولى هوبز عناية خاصة بمسائل نظرية المجتمع والدولة . وهو يميز بين حالتين يكون عليهما المجتمع الإنساني : " الحالة الطبيعية " و " الحالة المدنية " .

أما الحالة الطبيعية فهي مجمل العلاقات البشرية : في هذه الحالة يتصرف الناس وفقاً لقانون حفظ البقاء ، ويحق لكل فرد الاستئثار بما يستطيع أن يأخذه ، والحق هنا يعني القوة ؛ مما يجعل هذه الحالة حالة " حرب الكل ضد الكل " . لكن هذه الحرب تتناقض مع نزعة حفظ البقاء ، مما يدفع الناس إلى طلب السلم ، وهذا بدوره يتطلب أن يتنازل كل فرد عن قسم من حقه المطلق في تملك كل شيء ، ويتم ذلك التنازل بواسطة

" العقد الاجتماعي " ؛ الأمر الذي يعني انتقال المجتمع من " الحالة الطبيعية " إلى " الحالة المدنية " . ولتوجيه الأفراد إلى الهدف المشترك ، ولمنعهم من القيام بالأفعال التي تهدد السلم ، لا بد من " سلطة مركزية " تعبر عن " إرادة الجميع " . لذلك ينبغي على كل فرد أن يخضع إرادته الشخصية لفرد أو لمجموعة من الأفراد الذين يجب أن تعتبر إرادتهم إرادة للجميع . وهكذا تظهر " الدولة " . وهو يعتبر أن الملكية المطلقة هي أفضل أشكال الحكم .

كتب هوبز ترجمته الذاتية وهو في الرابعة والثمانين ونشر ترجمة " للالياذة والاوديسا " وهو في السادسة والثمانين . وكتب _ قبل ذلك _ وهو في السادسة والسبعين من عمره كتابه " محاورات بين فيلسوف ودارس القوانين العامة " نشر بعيد وفاته بعامين .

ساهم هوبز في استقلال علم السياسة عن العلوم الدينية والتاريخية ، وهو يعد أعظم كاتب في الفلسفة السياسية ؛ حيث كانت كتاباته في النظرية السياسية جزءاً من مذهبه الشامل في الحياة ، وصورة من فلسفته العامة القائمة على التأمل ووضع تخطيط شامل للمعرفة واللجوء إلى المداخل التكنولوجية في تحليل الظواهر الاجتماعية (٢) .

وفي محاولة منه لتفسير نشوء الدولة لجأ هوبز إلى نظرية العقد الاجتماعي وقال بأن المجتمع السياسي والدولة ينشآن نتيجة عقد بين الأفراد أنفسهم يتنازلون بموجبه عن جميع حقوقهم ويتعهدون بموجب هذا العقد بالخضوع لشخص لم يكن طرفاً في العقد ولذلك لا يترتب عليه أي التزامات عقدية (٣) .

ينبع فكر هوبز من نظرته المتشائمة للطبيعة البشرية القائمة على افتراض الأنانية في الطبيعة الإنسانية وتركيزه على أهمية العامل الأمني في نشوء الدولة كما امتاز فكر هوبز بالفردية ؛ حيث رأى بأن حركة الفرد نابعة من سعيه لتحقيق مصالحه الذاتية مما

كان له كبير الأثر في وضع الأسس العلمية لتطوير النظرية الفردية أو الرأسمالية فيما بعد .

**جون لوك**

ولد جون لوك بمدينة دنجتون بولاية سومرست بانجلترا عام ١٦٣٢ ، أرسل في سن الرابعة إلى مدرسة وستمنستر . انتخب عام ١٦٥٩ لوظيفة باحث بالدراسة العليا وفصل منها عام ١٦٨٤ لأسباب سياسية ، غير أن اهتمامات لوك الرئيسية كانت علمية . كانت له اطلاعات على مؤلفات في الطبيعة والكيمياء . اتجه إلى دراسة الطب وفي عام ١٦٧٤ حصل على تصريح بمزاولة مهنة الطب . وقد أصدر لوك عدة مؤلفات أهمها : " مقالة في العقل الإنساني " و " بحثاً عن الحكومة " وكانت له عدة مؤلفات في الاقتصاد والصحافة والتربية .

وضح جون لوك نظرية في الدولة والسلطة والقانون ، وتعتبر من أهم نظريات القرن السابع عشر في " الحق الطبيعي " . ففي " الحالة الطبيعية " يتمتع الإنسان بحقوق منها _ إلى جانب الحرية _ حقه في الملكية المكتسبة بالعمل ، أما الدولة فتظهر عندما يتنازل الأفراد الأحرار عن حقهم الطبيعي في أن يدافع كل عن نفسه وفي الاقتصاص من الآخرين ؛ ليوكلوا هذه المهمة إلى المجتمع ككل ؛ ولهذا تنشأ ضرورة الانتقال من " الحالة الطبيعية " إلى " الحالة المدنية " . أي أن الإنسان قد فكر في الخروج من الحالة الطبيعية التي يسودها القانون الطبيعي من خلال وضع القوانين والأنظمة وإنشاء المؤسسات السياسية ، لكي تساعده على تنفيذ القانون الطبيعي _ حسب رأيه _ وحماية حقوقه الطبيعية وليس للتخلص من أحكام هذا القانون . (٤)

**جان جاك روسو**

ولد جان جاك روسو في جنيف ، وهو مفكر فرنسي ، قضى حياته متنقلاً من بلد إلى بلد ومن عمل إلى عمل ، وغالباً ما كان في صحة سيئة وضحية حسّه المرهف والعاطفي . عرف في مقتبل العمر حياة العوز والتشرد . تلقى عام ١٧٥٠ جائزة أكاديمية ديجون على رسالته " مقال في العلوم والفنون " . من مؤلفاته : " هلويز الجديدة " (٥) ( رواية ) ، و " العقد الاجتماعي " (٦) و " اميل أو التربية " (٧) و " مقال حول أصول عدم المساواة " (٨) و " اعترافات " (٩) وغيرها .

استهل روسو فلسفته السياسية بالحديث عن " الحالة الطبيعية " ، وقد اعتقد بأن الأفراد قبل أن يُكوّنوا المجتمع السياسي أو الدولة كانوا يعيشون حياة فطرية سعيدة تسودها العدالة والمساواة ، ولكن نتيجةً لتقدم العلوم والمدنية وظهور الملكية الخاصة ، ظهرت الحاجة لوجود المجتمع والدولة .

لقد آمن روسو بمثالية " الحياة الطبيعية " ، لكنه رأى بأن تزايد السكان وتطور المدنية اضطر الإنسان للخروج من هذه الحالة الطبيعية ، وذلك من خلال عقد وقعه الأفراد فيما بينهم ؛ تَخلّوا فيه عن حقوقهم وحرياتهم للمجموع ، وليس لفرد معين ؛ وذلك من أجل حماية هذه الحقوق والحريات وضمان الاستقرار الجماعي ، وقد نشأ عن هذا التنازل إرادة جماعية هي التي تسمى " الإرادة العامة " ؛ وهي التي لا يمكن التنازل عنها .

" تأثر جان جاك روسو بمن سبقوه من مفكري العقد الاجتماعي مثل هوبز ولوك ، غير أنه كان أكثر إخلاصاً منهم لنظرية العقد ؛ لأنه آمن بحقيقة وجود العقد من ناحية تاريخية وركز على أهمية دور الشعب في هذا العقد " . ولقد كان لأفكار جان جاك روسو عن " الإرادة العامة " وسحبه للسلطة من الحكومة أثر كبير في ظهور نظريات

الثورة المستمرة . وبشكل عام ؛ فقد كان أثر روسو الفكري عظيماً للغاية ؛ فقد ساهم في الإعداد الفكري للثورة الفرنسية .

## إشارات تؤكد وجود اتصال بين روسو وهوبز ولوك

يقول روسو في كتابه اعترافات :

" كانت مكتبة أمي مليئة بالكتب التي لم أترك واحداً منها إلا قرأته وكان أحبُها إليّ كتاب بلوتارك عن حياة العظماء ، ذلك الكتاب الذي كان يحوي الكثير من سير الهداة الكبار أمثال " توماس مور " و " فرنسيس بيكون " و " ديكارت " و " توماس هوبز " و " سبنيوزا " و " جون لوك " و " باركلي " وغيرهم " (١٠) .

ويقول توماس كارليل في كتابه عن الثورة الفرنسية :

" كان جان جاك روسو متأثراً إلى حد كبير بأفكار توماس هوبز وجون لوك لاسيما فيما تعلق منها بنظرية العقد الاجتماعي ولكنه كان أخلص منهما لنظرية العقد ؛ لأنه آمن بحقيقة وجود العقد من ناحية تاريخية وركز على أهمية دور الشعب في هذا العقد " (١١) .

ويقول كارليل في غير موضع :

" لقد استهل روسو فلسفته السياسية بالحديث عن " الحالة الطبيعية " مثل " هوبز " و " لوك " ، لكن إيمانه بحقيقة وجود هذه الحالة كان أصيلاً أكثر من سابقيه رغم تأثره بهما إلى حدٍ ما " (١٢) .

* * * * *

## أولاً : تأثيـــر هوبز ولوك على رواية روسو " هلويز الجديدة "

أورد جان جاك روسو فلسفته السياسية فــي كتــاب خــاص بعنـــوان " العقــد الاجتماعي " ، لكن الإرهاصات الأولى لهذا العقد كانت قد ظهرت في وقت مبكر وذلك في روايته المعروفة " هلويز الجديدة " التي سبقت في صدورها عقد روسو الاجتمــاعي بسنة واحدة على الأقل .

هلويز الجديدة هي رواية روسو الفذّة التي هزت الأدب الفرنسي والأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر والتي لا تزال _ إلى الآن _ علَماً في الأدب العالمي جم الأثر . " أن أكثر أشخاص هذه الرواية خطراً اثنان : " سان بري " و " جولي " . وسان بــري شاب من الطبقة الشعبية أوتي حظاً من العلم والذكاء وحظاً من العواطف والأحاسـيس أكبر وأعظم ، وهو شديد الولع بالطبيعة وبمناظرها شديد الرغبــة عــن المــدن قليــل الاعتبار للألقاب الموروثة ميال للفضيلة ميال بطبعه إلى الخير . وقد دعته " البارونــة ديتانج " ليهذب ابنتها جولي " التي كانت حينها في ريعان الصــبا وعلــى جانــب مــن الرزانة والجمال ، لكن رقتها وضعفها كانا أرجح من رزانتها وجمالها ، فلما اتصل مــا بينها وبين " سان بري " أسرع الحب إلى نفسيهما فعملا على كتمانه زمناً واستمرا فــي دراستهما ولم يكن في مقدور أي من العاشقين أن يفاتح صاحبه بمكنون قلبه ، فاضــطر سان بري إلى تحرير خطابين طويلين تتخللهما الأشعار الساحرة ليبث فيهما لمحبوبتــه تلك الأشواق التي تعتمل في كيانه ، وأثرّ الخطابان في نفس الفتاة ؛ ومع ذلك لم تجبه ؛ فعززهما بثالث موضحاً أن حبهما لا يسير بهما إلى النهاية المرجوة وأخبرها بضرورة ابتعاده عنها ؛ فأجابته راجية إياه أن يبقى ؛ وعندما أصرَّ على الارتحال رجته ألا يفعل فأخبرها بنيته في الانتحار ليستريح من آلامه فاستحلفته ألا يفعل وأفضت له بكــل مــا

يكنه قلبها من حب وضعف ، وتبادلا بعدها خطابات كثيرة تجمع إلى جانب الحب والهوى آراء ومُثُل وفلسفات .

ثم حدث بينهما _ بعد ذلك _ لقاء اكتشفت جولي على أثره مدى ضعفها أمام سان بري ومدى اندفاعها نحو الخطر ؛ فرجته أن يبتعد عنها بالسفر وعرضت عليه مبلغاً من المال فرفضه فضاعفته ورجت ألا يرفضه فقبله وسافر دون أن يراها واستمرت الرسائل بينهما ، حتى إذا حضر البارون ديتانج ورأى ما أفادته فتاته من الحكمة والعلم سأل عن معلمها وعن ثروته فقيل له أنها بسيطة وعن مولده فقيل له أنه متواضع ، ثم سأل عما يُدفَع إليه من أجر ، فاخبروه بأن المعلم لم يقبل أجراً ، فاعتبر البارون في تَفَضُّل رجل من العامة على شريف مثله مَسَبَّة .

أما سان بري فقد كان يقضي أوقاته في صعود الجبال وجوب الوديان والاستمتاع بكل بدائع الطبيعة ، ثم يصف كل ذلك في رسائله لجولي . لكن سان بري كان يرى أن كل علاقة بينهما هي علاقة غير مشروعة فعرض على صاحبته الزواج . غير أن البارون ديتانج كان متمسكاً بمبدأ الكفاءة في الزواج . فقرر ألا يزوج ابنته من رجل فقير كسان بري مهما بلغ من علم وذكاء وفضيلة ؛ فهو في النهاية من سواد الشعب . وقد مرضت جولي من جراء هذا الخبر ، مما اضطرها إلى استدعاء صاحبها لتراه خشية أن يباغتها الأجل قبل أن تراه . وجاء سان بري وتقابل خفية مع جولي واستسلمت له وارتمت بين ذراعيه ، وزاد بها الوجد في غمرة الشوق فضاعت عذريتها .

عمل سان بري على جعل وساطة ما بينه وبين البارون ديتانج في سبيل أن ينجح في الوصول إلى الزواج من جولي ، ووقع اختياره على ميلورد ادوارد وهو إنجليزي شريف عريض الجاه والمال . وقد عرف ميلورد ادوارد سان بري كما عرف ما بينه

وبين جولي من عاطفة فقبل الوساطة واتصل بالبارون ديتانج وشرح له فضائل سان بري .

وانتهى بالقول : فانك أن فضلت العقل على الوهم وكنت أكثر حباً لابنتك منك لألقابك فانك لا بد معطيها إياه .

وهنا يغضب البارون ديتانج ويخاطب ميلورد ادوارد بلهجة حادة : أتقبل لشريف من أصل عريق أن يختلط باسم أفاق بلا مأوى ، يعتمد في عيشه على المصادفة ؟ وهنا يدافع جان جاك روسو على لسان ميلورد ادوارد عن الأفاقين ويطعن على الأُسر ذات الأصل العريق : " فماذا صنَعَتْ لسعادة بني الإنسان وماذا صنعت لمجد الوطن ؟ وهل ظهرت في أكثر البلدان إلا عدوة للحرية وعدوة للقوانين وإلا معين على الاستبداد وظلم الشعوب ؟ فكيف بك تكبر أمر نظام قاتل للإنسانية وللفضيلة ؟ (١٣) .

غير أن كل هذه الحجج وغيرها من الطعن على نظام الأشراف ومن إعلاء شأن الإنسانية لذاتها ومن اعتبار الخلق والفضيلة والعقل والحكمة أساس كل شرف ونبل لم تغير شيئاً من عقيدة البارون ديتانج الذي نشأ على أفكار عتيقة خاطئة . ثم يختار البارون ديتانج رجلاً من الأشراف يُدعى " فولمار " زوجاً لابنته جولي وترزق بأبناء ويعيشون حسن إلهام الطبيعة . ويوجه فولمار وجولي إلى سان بري دعوة لقضاء فترة من الزمن بين ظهرانيهم ( وذلك بعد أن صارحت جولي زوجها بما كان بينهما وبين سان بري ) ويلبي سان بري الدعوة . وهنا يصف روسو بإسهاب يستغرق عشرات الصفحات صورة حياة جولي وزوجها وأبنائها على ما رآهم عليه . وهو يضع ما بين هذه الأوصاف الأفكار العزيزة عليه من ضرورة تضامن الفقراء والأغنياء ومن ضرورة تضييق الشقة بين طبقات الشعب ؛ لكي تتحقق المساواة . كما تغنى روسو كما يحلو له : بالحرية والإخاء والمساواة ( هذا الشعار الثلاثي الذي تبناه جان جاك روسو فيما بعد في كتابه " العقد الاجتماعي " ذلك الشعار الذي اتخذته الثورة الفرنسية شعاراً

لها عند قيامها في ذلك الوقت ) ، إضافة إلي ذلك فقد تحدث روسو في روايته عن " الحالة الطبيعية " بإسهاب ووصفها بأنها حياة مثالية تسودها الفضيلة والسعادة ، وهاجم المدنية لأنها أفسدت تلك الحياة الطبيعية ، وأشار في روايته إلى أنه إذا كان لا بد من المدنية وشرورها فلا بد _ عندئذ _ من " عقد اجتماعي " يقبله الجميع ، وقد تحدث روسو في روايته عن " جوهر العقد الاجتماعي " ؛ فقال بتنازل الأفراد عن حقوقهم وعن حرياتهم للجماعة لإنشاء " الإرادة العامة " ، ومن ثم تنشأ " الدولة " التي تعبر عن الإرادة العامة ، وألمح إلى ضرورة خضوع الأفراد والحاكم للإرادة العامة (١٤) .

ولم تكن تلك الأوصاف والصور والأفكار التي استغرقت الكثير من الصفحات لم تكن خيالات شاعر ولا أحلام كاتب ، وإنما قصد روسو من ورائها أن يصور للمجتمع في ذلك العصر مثلاً من أمثلة الكمال الإنساني الذي يجب أن يحتذى وذلك من أجل الوصول بالإنسانية إلى السعادة . لم يترك روسو حركة من حركات الإنسان إلا صورها كما يجب أن تكون عليه من الكمال ؛ متخذاً من عائلة فولمار ومن يحيطون به من عمال وخدم وما يحيط بهم من مناظر ومظاهر مثلاً أعلى للإنسانية السعيدة ، وأعلى مثل للسعادة عند روسو هو العيش البسيط وسط الطبيعة الجميلة حيث الحرية الكاملة الشاملة بعيداً عن المدن والحياة المدنية . وهكذا نرى أنه إضافة إلى أفكار روسو عن تنظيم العلاقة بين المواطن والدولة وعن سيادة الشعب وضمان حريته وإضافة إلى أفكار أولية عن حقوق الإنسان ؛ _ إضافة إلى كل ذلك _ آمن روسو بمثالية الحياة الطبيعية فهي _ حسب رأيه _ تلك الحياة المثالية التي تسودها الفضيلة والسعادة لدى الأفراد كافة .

ولما فرغ جان جاك روسو من وضع قواعد السعادة حسب إلهام الطبيعة ووحيها وبعد تمجيده " للحالة الطبيعية " وحديثه _ بعد ذلك _ عن " الحياة المدنية " وما انعطف

عليها ؛ رجع يفكر في شأن أشخاص روايته بعدما تركهم زمناً طويلاً وبعدما نسي القارئ أو كاد أنه يقرأ رواية قصصية تحكي حوادث وعواطف وميول وشهوات الأشخاص الذين ألفهم والذين ألفت الرواية من أجلهم . ولما أحس بدقة الموقف لم يجد وسيلة يخرج بها من هذا المأزق سوى ابتداع حادثة غير مرئية تضع حداً لحياة أكثر أبطال الرواية خطراً .

من السهل أن يرى الإنسان ضبعف الصنعة الروائية عند روسو في هذه الرواية ( التي تربو على الألف صفحة ) وبخاصة فيما بعد زواج جولي ويأس سان بري . فقد كان في مقدور المؤلف أن يصور من التطورات النفسية الممكنة في عالم البسكولوجيا ما شاء من مختلف الألوان وكان في مقدوره أيضاً أن يرقى بأشخاص روايته إلى الطهر والفضيلة عن طريق التوبة والتكفير على صورة روائية دقيقة ، لكن روسو ترك الصنعة الروائية ولجأ إلى تدوين تصوراته وأحلامه وأفكاره في الإصلاح الاجتماعي والسياسي كما ألمحنا .

### ثانياً : تأثير " هوبز " و " لوك " على " مقال حول أصول المساواة " لروسو

يلاحظ القارئ لمؤلفات جان جاك روسو أنه يبث آراءه وفلسفاته وأفكاره التي يؤمن بها ( سواء أكانت هذه الأفكار والفلسفات والأفكار في الأمور التربوية أم في الأمور الاجتماعية والسياسية أم في أي شأن من الشئون ) ويكررها في غالبية مؤلفاته ، بل أن هنالك من الآراء والأفكار ما كرره روسو في جميع مؤلفاته بلا استثناء . وفي خطابه عن " أصول عدم المساواة " ، تحدث جان جاك روسو عن العديد من الأفكار الواردة في " العقد الاجتماعي " الذي نشره فيما بعد ، وتحدث فيه عن

" الحالة الطبيعية " و " الحالة المدنية " والمجتمع السياسي المنظم وكل ما يمكن أن ينعطف على ذلك من أمور وقضايا ومشكلات .

يقول روسو :

" هذه هي صورة الإنسان الطبيعي ، أنه إنسان متوسط القوة يستطيع أن يشبع حاجاته بطريقة طبيعية ، فإذا جاع ، فإنه يستطيع أن يجد في الطبيعة شيئاً يأكله ، وإذا عطش فإنه يشرب من أول نبع يصادفه ، وإذا شعر بالتعب أو بالنعاس ، فإنه يستطيع أن ينام تحت شجرة . ويستطيع أن يُشبع غرائزه الجنسية كبقية حاجاته الأخرى . أنه لا يعرف الخيار بين النساء ، فكل امرأة هي امرأة جيدة بالنسبة له ، لأنه لا يسمع سوى صوت الطبيعة في كل لحظة " (١٥) .

وبعد أن برهن أن عدم المساواة شيء غير موجود في " الحياة الطبيعية " ، يبرهن روسو أن الأساس في مشاكل هذه الحضارة إنما يتركز في " الملكية الخاصة " و" في المجتمع المدني " : " إن أول من أحاط قطعة من الأرض بسياج وقال : إن هذا ملكي ، إن هذا لي ، إنما يُعتبر هو ذاته ؛ المؤسس الحقيقي للمجتمع المدني وللملكية ، ولو وجد من يقول للقوم : لا تسمعوا إلى هذا الكاذب المشعوذ ، إن الثمار ملك للجميع ، وأن الأرض ليست ملكاً لأحد ؛ لكان قد وفر على الإنسانية الكثير من الجرائم والخصومات والحروب " (١٦) .وإذا كان روسو قد دعا إلى البقاء في " الحالة الطبيعية " تلك التي تمتاز بالسعادة والفضيلة والمساواة والحرية ؛ فإنه قد أبقى الباب مفتوحاً أمام " الحالة المدنية " التي وصفها بأنها شرٌ لا بد منه " (١٧) .

ولكن على افتراض أن هذا الشر الذي لا بد منه قد حصل ؛ فإن روسو في هذه الحال يرى أنه لا بد من " عقد اجتماعي " يتنازل الأفراد فيه عن حقوقهم وحرياتهم

للجماعة لإنشاء الإرادة العامة ثم تنشأ " الدولة " التي تعبر عن الإرادة العامة ، ويجب خضوع الأفراد والحاكم للإرادة العامة (١٨) .

## ثالثاً : تأثير هوبز ولوك على عقد روسو الاجتماعي

### هوبز ونظرية العقد الاجتماعي

افرد " هوبز " جزءاً كبيراً من نظريته السياسية للقوانين الطبيعية ، ولكن معظم جهوده كانت منصبّة نحو تفسير القوانين الطبيعية وفقاً لقواعد علم النفس حيث حاول وضع أسس وقواعد السلوك البشري ، وركز بشكل خاص على الشروط الواجبة لقيام مجتمع مستقر .

لقد رأى هوبز أن غريزة المحافظة على النفس والبقاء هي التي تدفع الإنسان للبحث عن الوسائل التي تكفل له الأمان . وانطلاقاً من إيمانه بأن الإنسان " أناني بطبعه " حاول تفسير " الحالة الطبيعية " للبشر بأنها حياة طبيعيّة مليئة بالحروب والشرور ، وذلك ناتج عن شعور الناس بالمساواة ورغبتهم في الحصول على المزيد من نعم الحياة المحدودة مما سيدفعهم إلى الصراع والاختلافات والتنافس ، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن الأفراد أعداء بالطبيعة (١٩) . وأن رغبة الإنسان في الأمن وخوفه من عداوة الآخرين وأنانيتهم قد دفعه إلى تكوين الدولة والسلطة السياسية التي تستطيع توفير الطمأنينة والخير له . وفي محاولة منه لتفسير نشوء الدولة لجأ هوبز إلى نظرية العقد الاجتماعي وقال بأن المجتمع السياسي والدولة ينشآن نتيجة عقد بين الأفراد

أنفسهم ؛ يتنازلون بموجبه عن جميع حقوقهم ويتعهدون بموجب هذا العقد بالخضوع لشخص لم يكن طرفاً في العقد ولذلك لا يترتب عليه أي التزامات عقدية (٢٠) .

أما من ناحية وظيفة الدولة _ حسب رأيه _ فهي تقتصر على المحافظة على القانون وضمان الطاعة من الناس ، وأن الدولة وجدت للقضاء على الصراع بداخلها وليس من حقها التدخل في الحياة الاجتماعية ، كما أن الدولة يجب أن لا تدعي معرفتها بالحقيقة أو تفرض أيديولوجية معينة على المجتمع ، لأن المجتمع يجب أن يحكم بالقانون الطبيعي الذي نظم به الخالق الكون (٢١) .

كان هوبز يرى ضرورة وجود حاكم ملكي مطلق تتجمع بيده جميع السلطات وتخضع لإرادته جميع القوانين والأخلاق في الدولة وإلاّ فإن المجتمع سيعيش حياة فوضى كاملة تؤدي إلى زواله . وآمن هوبز بالحكم الفردي المطلق ويرفض الحكم الجماعي المقيد لأن السيادة في نظره لا تتجزأ ولا يمكن تفويضها ، ويعارض فصل السلطات . وتشمل سيادة الدولة _ في رأيه _ جميع الأشخاص والمؤسسات الواقعين تحت سلطانها بما فيهم الكنيسة والنقابات وغيرها . وكان هوبز يرى بأن امتلاك الحكومة للقوة هو مبرر شرعيتها ، وإذا ما فقدت الحكومة هذه القوة ، ونجحت ثورة في خلعها فإنها تفقد حقها في السيادة ، لهذا فهو يرى بأن الحكومة مالكة القوة دائماً على حق . ولذلك لا تجوز الثورة على الحكومة إلا إذا أصبحت حياة الإنسان والمجتمع مهدّدة كلياً بالزوال وقال بأن من مهمات الحكومة القضاء على المنافسين أو الذين يطمعون بالسلطة . وعلى أي حال فإن فكر هوبز ينبع من نظرته المتشائمة للطبيعة البشرية وتركيزه على أهمية العامل الأمني في نشوء الدولة ووظيفة السلطة فيها ، وكان ذلك إفرازاً طبيعياً للظروف المضطربة التي عاش هوبز في ظلالها .

**لوك ونظرية العقد الاجتماعي :**

نظراً لانحرافات بعض الأفراد عن " الحالة الطبيعية " ، وحياة الفطرة وعدم وجود " سلطة حامية " للقانون الطبيعي ؛ فكر الأفراد في الخروج من " الحالة الطبيعية " إلى حالة المجتمع السياسي المنظم وذلك من خلال عقد يبرم ما بين الأفراد أنفسهم يتفقون فيه على إنشاء المجتمع الذي يخرجهم من الحياة البدائية ، وهذا هو العقد الأساسي ، ولا يملك الأفراد حق الرجوع عن هذا العقد ، وهو ملزم للجميع لأنه تم بموافقتهم جميعاً . ثم يلي ذلك _ حسب رأيه _ عقد آخر ينشئون بموجبه السلطة المدنية ، وذلك من خلال تنازل الأفراد عن جزء من حقوقهم الطبيعية لشخص " الحاكم " الذي هو طرف في العقد من أجل حماية بقية حقوقهم وحرياتهم التي لم يتنازل عنها ، ولذلك فالحاكم ملزم بنصوص العقد ، وسلطته مستمدة من موافقة الآخرين وحق الأفراد في حماية أنفسهم وممتلكاتهم .

وقد ميز لوك بين الحكومة والدولة ، وأعطى أهمية أكبر للدولة والمجتمع ، واعتبر الحكومة مؤسسة سياسية في الدولة ، ويرى لوك بأن نشوء الدولة كان لصيانة الحقوق الفردية والحريات وحماية الملكية الطبيعية التي كان يمكن ضياعها في الحالة الطبيعية نتيجة عدم وجود قانون معروف _ هذا على الرغم من إقراره بوجود القانون الطبيعي السائد في الحالة الطبيعية _ وكذلك لانعدام وجود القضاة الذين يعملون بموجب هذا القانون ، بالإضافة لعدم وجود سلطة قادرة على تنفيذ الأحكام العادلة . ونتيجة لذلك كله وجدت الدولة لتقوم بهذه المهمات الثلاث ، وأنشأت لذلك ثلاث سلطات هي التشريعية والتنفيذية والتي تشمل القضائية ثم السلطة الاتحادية وهي المسئولة عن الشئون الخارجية للدولة (٢٢) .

وقد أشار جون لوك إلى ضرورة فصل هذه السلطات الثلاث حتى لا يؤدي دمجها ( خاصة السلطتين التشريعية والتنفيذية ) إلى الاستبداد . وقد أعطى لوك أهمية خاصة للسلطة التشريعية واعتبرها أسمى سلطة في الدولة ، لأن الشعب يفوض سلطته لها ، وأن الشعب هو الذي يملك الحق لتغييرها حين تتصرف بما يتعارض والثقة التي منحت لها ، لأن الشعب _ مع تفويضه السلطة للحكومة _ قد احتفظ ببقية حقوقه ، وهو يملك حل الحكومة إذا خرجت عن التزامات العقد ، أو تعدت على حقوقه الأساسية ، أو أهملت في رعاية مصالحه وتأمين رفاهيته ، وبناء على ذلك يكون جون لوك قد قرر شرعية الثورة ، وحق المجتمع في حل الحكومة ، وأن حل الحكومة أو تغييرها لا يعني حل الشعب والمجتمع أو القضاء عليه (٢٣) .

انطلقت فلسفة جون لوك السياسية من إيمانه بأهمية الحقوق الطبيعية وخاصة حق الملكية ، وأن وجود الدولة في نظره مقيد بصيانة هذه الحقوق ، وقد كان لهذه الفلسفة أثر كبير في بلورة نظرية القانون الطبيعي التي بقيت سائدة لقرون طويلة من بعده .

وركزت نظرية لوك السياسية مثل توماس هوبز _ على الفرد وصيانة حقوقه وحرياته وأهملت المجموع ، لكن في الوقت عينه _ لم ير لوك تعارضاً بين نظرته هذه وسعي الدولة لتحقيق الصالح العام . كما طالب أيضاً بضرورة احترام رأي الشعب ، واعتبر الشعب مصدر السلطة ، وعلى عكس هوبز فقد رفض التسليم بضرورة إطاعة الحاكم إذا كان ظالماً ، وعليه ؛ يعتبر لوك من أول المنادين بالنظم الديمقراطية والمطالبين بالحد من تدخل الحكومة في حياة الأفراد وحقوقهم الطبيعية (٢٤) .

## روسو ونظرية العقد الاجتماعي

استهل " روسو " فلسفته السياسية بالحديث عن " الحالة الطبيعية " مثل " هوبز " و " لوك " ، لكن إيمانه بحقيقة وجود هذه الحالة كان أصيلاً أكثر من سابقيه ، وقد اعتقد بأن الأفراد قبل أن يُكَوِّنوا المجتمع السياسي أو الدولة كانوا يعيشون حياة فطرة سعيدة تسودها العدالة والمساواة ، ولكن نتيجةً لتقدم " العلوم والفنون " والمدنية وظهور " الملكية الخاصة " ونظام تقسيم العمل ، ظهرت الحاجة لوجود المجتمع والدولة التي اعتبرها شراً لا بد منه (٢٥) .

لقد آمن روسو بمثالية الحياة الطبيعية ، لكنه رأى بأن تزايد السكان وتطور المدنية اضطرت الإنسان للخروج من هذه الحالة الطبيعية ؛ وذلك من خلال عقد وقعه الأفراد فيما بينهم ، تخلّوا فيه عن حقوقهم وحرياتهم للمجموع وليس لفرد معين ؛ وذلك من أجل حماية هذه الحقوق والحريات وضمان الاستقرار الجماعي ، وقد نشأ عن هذا التنازل إرادة جماعية هي التي تسمى الإرادة العامة والتي لا يمكن التنازل عنها (٢٦) .

أما عن الإرادة العامة والحكومة ؛ فتنطلق نظرة روسو للإرادة العامة من أفكاره عن طبيعة " العقد الاجتماعي " الذي أنشئت بموجبه الإرادة العامة ، حيث تشترك إرادة الأفراد جميعاً حسب العقد لتكون إرادة جماعية يعبر عنها بنشوء الدولة (٢٧) . وبعد نشوء الدولة يعبر عن الإرادة العامة من خلال إرادة الأغلبية ، وتصبح ملزمة للجميع وعلى الأقلية الخضوع لها ، لأنها تمثل المصالح المشتركة لجميع الأفراد ، وهي صاحبة الحق في السيادة داخل المجتمع ، وتملك الحق في سن القوانين وسلطتها مطلقة ودائمة . وهي دائماً على حق ؛ لأنها تمثل الخير الجماعي ، وأن وجودها هو المظهر

الوحيد لوجود السيادة في المجتمع أما مهمة الحكومة فتنحصر في تحقيق الإرادة العامة ورغبتها (٢٨) .

وقد دعا روسو إلى ضرورة فصل السلطة التشريعية عن السلطة التنفيذية لاختلاف طبيعتهما ؛ فالسلطة التشريعية تتمثل في الإرادة العامة وفي الشعب ذاته الذي يملك السيادة (٢٩) . أما السلطة التنفيذية فهي وكيلة أو مندوبة عن الشعب لتنفيذ رغباته ويمكن حلها ومراقبتها ، وتزول سلطتها حين اجتماع الشعب في المؤتمرات العامة .

لقد تأثر جان جاك روسو بمن سبقوه من مفكري العقد الاجتماعي مثل توماس هوبز وجون لوك ولكن روسو كان أكثر إخلاصا منهم لنظرية العقد ؛ لأنه آمن بحقيقة وجود العقد من ناحية تاريخية وركز على أهمية دور الشعب في هذا العقد .

لقد كان لأفكار جان جاك روسو عن الإرادة العامة وسحبه للسلطة من الحكومة أثر كبير في ظهور نظريات الثورة المستمرة التي أخذ بها كثير من أنصار الثورة فيما بعد . كما كان لنظرية روسو عن الإرادة العامة أثر كبير على تفكير الكثير من العلماء والمفكرين اللاحقين مثل هيجل الذي رأى في الإدارة العامة تعبيراً عن روح الأمة الألمانية ، وادمون بيرك الذي رأى بأن الإرادة العامة تتمثل في الثقافة القومية والحياة في المجتمع الإنجليزي هذا بالإضافة إلى تأثيره على أفكار كثير من المفكرين الآخرين . كما اقتبست كثير من الولايات المتحدة الأمريكية بعضاً من أفكار جان جاك روسو عن الديمقراطية المباشرة والدعوة لعقد اجتماعات عامة لمراقبة الحكومة وإعادة النظر في موظفي الحكومة والقوانين السائدة .

**نقاط الالتقاء بين روسو وهوبز**

– يتفق جان جاك روسو وتوماس هوبز على أن الخروج من " الحالة الطبيعية " إلى " الحالة المدنية " يستوجب عقداً اجتماعياً وذلك من أجل حماية الحقوق والحريات وضمان الاستقرار الجماعي – كما يتفق كل منهما مع الآخر على أن رغبة الإنسان في الأمن والسلام قد دفعه إلى تكوين الدولة والسلطة السياسية التي تستطيع توفير الطمأنينة والأمن والخير والسلام – وفي محاولة منهما لتفسير نشوء الدولة ؛ لجأ كل من روسو وهوبز إلى نظرية العقد الاجتماعي وقال كلا هما بأن المجتمع السياسي والدولة ينشآن نتيجة عقد بين الأفراد أنفسهم . وأن تزايد السكان وتطور المدنية اضطرت الإنسان للخروج من الحالة الطبيعية وذلك من خلال عقد وقعه الأفراد فيما بينهم .

**نقاط الاختلاف بينهما عديدة**

– بينما يرى توماس هوبز أن الحالة الطبيعية هي حالة من الصراع وحرب الكل ضد الكل وسيادة قانون الغاب ، وأن ذلك ناتج عن طبيعة الإنسان الميالة للشر وغلبة الأنانية على سلوك الأفراد في سعيهم الدائم للمحافظة على النفس يرى جان جاك روسو أن الحالة الطبيعية هي حياة مثالية تسودها الفضيلة والسعادة لدى كافة الأفراد ؛ لأن " الإنسان طيب بالطبع " .

– وبالنسبة لأطراف العقد ؛ يرى هوبز بأن العقد يكون بين الأفراد وحدهم وأن الحاكم لا يكون طرفاً في العقد . في حين يرى جان جاك روسو أن العقد يجب أن يكون بين الأفراد والإرادة العامة المعبرة عن المجموع .

- وفي حين يرى هوبز أن وجوب تنازل الأفراد كلياً ونهائياً عن حقوقهم وحرياتهم للشخص الحاكم الذي يتولى المحافظة على المجتمع هو من صميم جوهر العقد ؛ يرى جان جاك روسو أن تنازل الأفراد عن حقوقهم وحرياتهم للجماعة لإنشاء الإرادة العامة هو الذي يمثل الجوهر ، بعد ذلك تنشأ الدولة التي تعبر عن الإرادة العامة .

- وفي الوقت الذي يقول فيه توماس هوبز بأن على الأفراد إطاعة الحاكم ما دام قادراً على توفير الأمن لهم وبأن الحاكم غير ملزم بنصوص العقد لأنه لم يكن طرفاً فيه ؛ يقول روسو بوجوب خضوع الأفراد والحاكم للإرادة العامة .

- وفي نظر هوبز لطبيعة السلطة ؛ يرى بأنها هي التي تخلق المجتمع وتوحد الحقوق في حين يرى جان جاك روسو أن السلطة الحاكمة هي وكيل عن الشعب لتنفيذ رغبات الإرادة العامة .

- وأخيراً يرى هوبز بأن نظام الحكم يجب أن يكون استبدادياً ويجب أن تكون فيه السلطة مطلقة للحاكم . في حين يرى روسو أن نظام الحكم يجب أن يكون ديمقراطياً مباشراً ويجب أن تكون السلطة فيه مطلقة للإرادة العامة .

## نقاط الالتقاء بين روسو وجون لوك

- يتفق جون لوك وجان جاك روسو على أن الإنسان قبل أن يكون المجتمع السياسي والدولة كان يعيش حياة يسودها السلام وتبادل الخدمات ، وأن الأفراد كانوا يعيشون في ظل هذه الحالة الطبيعية أحراراً سعداء ومتساوين .

- وعلى أن القانون الطبيعي هو الذي يحكم علاقات الأفراد وينظمها .

- وعلى أن الإنسان كان يتمتع وفق هذا القانون بحقوقه الطبيعية مثل حق الحياة والحرية وما انعطف على ذلك .
- يتفق كلاهما على أن الشعب أو الأغلبية هم أصحاب السيادة وهم يستطيعون استعمالها متى أرادوا .
- كما يتفق الطرفان لوك وروسو على أن نظام الحكم يجب أن يكون ديمقراطياً ويجب أن تكون السلطة فيه للأغلبية وبشكل مطلق .

**ونقاط الاختلاف عديدة كذلك**

- يرى جون لوك أن العقد يكون بين الأفراد والسلطة الحاكمة بينما يرى روسو أن العقد إنما يكون بين الأفراد والإرادة العامة المعبرة عن المجموع .
- وبالنسبة لجوهر العقد فإن جون لوك يرى وجوب تنازل الأفراد عن جزء من حقوقهم ( لحماية الجزء الآخر ) للسلطة الحاكمة ؛ دون أن يفقدوا حرياتهم . في حين يقول روسو بوجوب تنازل الأفراد عن حقوقهم وحرياتهم للجماعة لإنشاء الإرادة العامة ومن ثم تنشأ الدولة التي تعبر عن الإرادة العامة .
- وفيما يخص التزامات العقد فإن على الحاكم _ حسب لوك _ الالتزام بنصوص العقد واحترام حقوق وحريات الأفراد ويجوز الثورة عليه إذا خالفها . غير أنه يجب _ حسب روسو _ خضوع الأفراد والحاكم للإرادة العامة .

**نتائج البحث :**

- أظهر البحث أن الإرهاصات الأولى لعقد روسو الاجتماعي ظهرت أول ما ظهرت في روايته الأدبية " هلويز الجديدة " قبل أن تظهر في كتابه " العقد الاجتماعي " الذي نشر بعد الرواية بعام واحد تقريباً .
- أظهر البحث تأثير توماس هوبز على " العقد الاجتماعي " لجان جاك روسو في مواطن عديدة ومتفرقة .
- كما أماط البحث النقاب عن تأثيرات شتى لجون لوك على " العقد الاجتماعي " الخاص بالكاتب الفرنسي .
- كشف البحث عن تأثير هوبز على روسو في مجال العقد الاجتماعي وذلك عندما قرر الأول أن الخروج من الحالة الطبيعية إلى الحالة المدنية يستوجب عقداً اجتماعياً وذلك من أجل حماية الحقوق والحريات وضمان الاستقرار الجماعي ؛ إذ نجد أن الثاني قد نسج على منوال الأول .
- بينت الدراسة تأثير هوبز على روسو وذلك في تبني الدوافع الكامنة وراء تكوين الدولة والسلطة السياسية ، فعندما قال هوبز " بأن رغبة الإنسان في الأمن والسلام قد دفعه إلى تكوين الدولة والسلطة السياسية التي تستطيع توفير الأمن والطمأنينة والخير والسلام للجميع " . كرر جان جاك روسو العبارة ذاتها .
- اكتشف البحث أن مجاولة روسو لتفسير نشوء الدولة ما هي إلا تكرار لمحاولة هوبز في هذا السبيل . فقد لجأ هوبز إلى نظرية العقد الاجتماعي وقال بأن المجتمع السياسي والدولة ينشآن نتيجة عقد بين الأفراد أنفسهم وأن تزايد السكان وتطور المدنية اضطرت الإنسان للخروج من الحالة الطبيعية وذلك من خلال عقد وقعه الأفراد فيما بينهم فما كان من روسو إلا أن أعاد الصيغة ذاتها دون زيادة ولا نقصان . وإذا كان

توماس هوبز من فلاسفة القرن السابع عشر ، وكان روسو فلاسفة القرن الثامن عشر ؛ فإن روسو يكون هو المتأثر بأفكار سابقه توماس هوبز .

- أظهر البحث تأثير مقولة الفيلسوف الإنجليزي جون لوك " بأن الشعب والأغلبية هم أصحاب السيادة وأنهم يستطيعون استعمالها متى أرادوا " على الكاتب الفرنسي جان جاك روسو ، وذلك عندما نجد المقولة ذاتها في كتاب روسو " العقد الاجتماعي " ، وقبل ذلك في روايته الأدبية " هلويز الجديدة " .

- أعادة جان جاك روسو لمقولة جون لوك من " أن نظام الحكم يجب أن يكون ديمقراطياً ويجب أن تكون السلطة فيه للأغلبية وبشكل مطلق " . وهذا بدوره يُعد شكلاً من أشكال التأثير .

- تأثر روسو بسابقيه توماس هوبز وجون لوك من مفكري العقد الاجتماعي ، لكنه كان أكثر إخلاصاً منهما لنظرية العقد ؛ لأنه آمن بحقيقة وجود العقد من ناحية تاريخية وركز على أهمية دور الشعب في هذا العقد .

- يعتبر هذا البحث أول بحث يتناول موضوع تأثير هوبز ولوك على جان جاك روسو ، وهو يعتبر بحق إضافة علمية جديدة .

## مصادر البحث

(1) Hobbes Thomas : Leviathan, Basil Black Well, Oxford (No date)

(2) Brown, K.C. ed. Hobbes studies, Black Well, Oxford 1965 PV III.

(3) Leviathan, Part. 1, CH. 14, P. 84 – 94.

(4) Lock, John, Second Treatise on Civil Government, edited by Laster, Peter, Cambridge University 1960. Book 5, CH. 20 -50.

(5) Rousseau, J.J.: La Nouvelle Heloise, Garnier - Flammarion, Paris 1967.

(6) Rousseau, J.J.: Contrat Social, Garnier – Flammarion, Paris 1966

(7) Rousseau, J.J.: Emile ou L' education, Garnier – Flammarion, Paris 1966.

(8) Rousseau, J.J.: De L' inegalité Parmi Les hommes, Editions Sociales, Paris 1979.

(9) Rousseau, J.J.: Les Confessions Librarie generale francaise, Paris 1972.

(10) Rousseau, J.J.: Les Confessions, deuxieme partie, L. 8, P.120.

(11) Carlyle, Thomas: French Revolution, London 1943, Tom 2, P. 132.

(12) Carlyle, Thomas: French Revolution, P. 135.

(13) Rousseau, J.J.: La Nouvelle Heloise, P. 672 – 673.

(14) Rousseau, J.J.: La Nouvelle Heloise, P. 679 – 681.

(15) Rousseau, J.J.: De L' inegalité Parmi Les Hommes P. 101.

(16) De L' inegalité Parmi Les Hommes, P.108.

(17) De L' inegalité Parmi Les Hommes, P.179.

(18) De L' inegalité Parmi Les Hommes, P.204.

(19) Leviathan, Part 1, CH. 13, P. 80 – 84.

(20) Leviathan, Part 1, CH. 14, P. 84 – 94.

(21) Idem, CH. 31, P. 232.

(22) The Second Treatise, Book VII, CH. 89, and Book VIII, CH. 96 – 100.

(23) Idem, Book XIX, CH. 232.

(24) Rogers, Diane and Clark, Robert: inside world Politics, Macmillan of Canada, Toronto 1961, P. 15.

(25) Heanshow, J.C.: The Social and Political ideas of some great thinkers of the age of reason, Barnes and noble, New York 1950, P. 186.

(26) Rousseau, J.J.: Contrat Social, Garnier – Flammarion, Paris 1966, P. 124.

(27) Rousseau, J.J.: Contrat Social, P. 98.

(28) Rousseau, J.J.: Contrat Social, P. 83.

(29) Rousseau, J.J.: Contrat Social, P. 77.

# البنـاء الدرامـى فى شعـــر معين بسيســـو

د. كمال أحمد غنيم (*)


## ملخص

يرصد البحث ظاهرة بروز البناء الدرامي في شعر (معين بسيسو) الغنـــائي، ابتداءً من منتصف الستينات، مما مهّد لكتابته المسرحية الشعرية عام ١٩٦٩ .

ويثبت البحث نجاح بسيسو في توظيف العناصر الدرامية كأداة فنية متمـــيزة في شعره، وذلك من خلال استقصاء: الفكرة، والحبكة، والحـــوار الدرامـــي بنوعيـــه الخارجي والداخلي (الديالوج والمونولوج)، والبطل الدرامـــي، والحـــدث الدرامـــي، والمفارقة، والجوقة.

كما رصد البحث ظاهرة تكامل القالب المسرحي في بعض قصائد الشاعر.

## Abstract

This research sifts through the dramatic structure of Mo'een Bsaisso's lyrical poetry, starting in mid sixties, a fact that paved the way to his poetic drama in 1969.

It also proves that the poet was successful in employing the elements of drama as remarkable artistic means in his poetry, through investigating his Theme, Plot, dramatic dialogue, monologue, dramatic hero, dramatic action, irony and the chorus.

Furthermore, the research studies the unity of some of Bsaisso's poems' dramatic form.


(*) أستاذ مساعد فى الأدب والنقد ـ الجامعة الإسلامية ـ غزة

علاقة الشعر بالمسرح قديمة، حيث بدأ المسرح شعريا لفترة طويلة، وكان الشعر مصطلحا خاصا بالمسرح والملحمة، حتى ظهرت الرومانسية فأعطت الشعر معنى الغنائية إلى جانب المسرح، إلى أن استقل المسرح وأصبح فنا مستقلا يعتمد النثر لغة وأداة إبداع، لكن التواصل بين المسرح والشعر ظل متصلا، فكتب بعض الأدباء مسرحهم شعرا ولا يزالون، كما أن القصيدة الغنائية راحت تحاول استعارة عناصر المسرحية للتعبير عن الواقع بشكل يتجه نحو النضج والرغبة في توظيف كل ما من شأنه السمو بالجانب الفني فيها([1]).

وعلى الرغم من أنه ليس من شأننا هنا أن نبين أدوار تطور الإبداع الفني ومراحلها، إلا أن العديد من الأدباء يرون أن الشاعر كلما ازداد نضجا ازدادت قدرته على الخروج من إطار مشاعره الذاتية إلى الإطار الموضوعي([2])، حيث يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن جميع الأنواع الأدبية ترنو إلى الوصول لمستوى التعبير الدرامي، مشيرا إلى أن الكاتب المسرحي الحق هو شاعر وقصاص في الوقت نفسه، كما أن فن القصيدة قد تطور حتى وصل إلى ما يسمى "القصة الدرامية"، وهي أرقى أشكال التعبير القصصي لأنها لم تعد مجرد قطاع طولي في الحياة، بل صارت في الوقت نفسه قطاعا عرضيا، كما تطور الشعر من الغنائية الصرف إلى "الغنائية الفكرية"، ويعزو عز الدين إسماعيل هذا التوجه الدرامي إلى بواعث أهمها وعي الشعراء الناتج عن ثقافتهم العصرية، أو من طبيعة ظروف الحياة التي يعيشونها وتعقيداتها([3]). .

ونحن إذ نلتقي اليوم بشعر "معين بسيسو"([4]) نواجه هذه الحقيقة مجسدة بشكل واضح، إذ إن المطلع على تطور الرؤية الشعرية عنده يلاحظ توجهه الناضج للتخلص من المباشرة والخطابية نحو الصورة

المركبة القائمة على استخدام أدوات فنية أكثر عمقا تتوازى مـــع دراميـــة الواقع، واطراد الصراع القائم بين ذات الشاعر ودائرة الموضوع المتســعة لتشمل هموم الذات فالمجتمع فالعرب فالإنسانية جمعاء.

وقد باتت أعمال معين منذ منتصف الستينات تتجه نحــو المســرح بشكل قوي، ولا أخفي أنني كنت أبحث في البداية عن مؤثـــرات مســرح معين في شعره، حتى تبين أن شعر معين هو الذي قاده إلى المسرح، حيث بدأت العناصر الدرامية تتبلور في قصائده الغنائية في السنوات القليلة التـي سبقت عام ١٩٦٩، حيث انبعثت هناك مسرحيته الأولى "مأساة جيفـــارا"، وتبعتها مسرحية "ثورة الزنج" عام ١٩٧٠، ثم "شمشـــون ودليلـــة" عــام ١٩٧١، ومجموعة من القطع المسرحية نشرت عام ١٩٧٣(٥).

وقد ظهر ذلك في مجموعاته الشعرية الثلاث التي سبقت أول عمـل مسرحي، وهي: (فلسطين في القلب) عام ١٩٦٥، و(الأشجار تموت واقفة) عام ١٩٦٦، و(قصائد على زجاج النوافذ) عام ١٩٦٩، وتمثّل ذلك أكثر ما يكون في عدة قصائد، منها:" أسطورة غيلان الثلج"، و "تحت وسادة شاعر ميت"، و"مقامة إلى بديع الزمان"، و"قصيدة من فصل واحد"، و"قصيـــدة فوق الجدار"، ثم توالى الأمر بعد ذلك في مجموعاته التالية، التي تزامنــت مع كتابته المسرحية، أو التي جاءت بعدها.

ومن الواضح أن الشاعر قد اعتمد العناصر الدرامية في العديد من قصائده من خلال عدة محاور، تمثلت فـــي الفكـــرة والحبكـــة والحـــوار والمفارقة والحدث والصراع والشخصية والجوقـــة، وهـــو مـــا ســـنحاول استقصاؤه في هذا البحث.

## الفكرة:

لكل مسرحية فكرة أو هدف، يحاول الكاتب أن يبرهن عليه من خلال تفاعل الأحداث وصراع الشخصيات، أو هي المقدمة المنطقية للمسرحية، كما أسماها "لايوس إيجري"، وهى المقدمة التي يهدف كل شيء في المسرحية من فعل أو أقوال أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء إلى إثبات صحتها، والبرهنة بالدليل على أنها الحق(٦).

وتدور قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان" حول مقدمة منطقية هي: "فساد الواقع السياسي العربي"، أما قصيدة "مأساة الدب مراد" فتقدم فكرة: "معاناة الشعوب العربية ودفعها ثمن الاستكانة في كل الأحوال".

## الحبكة:

هي التخطيط العام للمسرحية، أو الطريقة التي يرتب بها الكاتب أحداث مسرحيته، وينظمها حتى تكوّن فيما بينها وحدة فنية عضوية، وهي كلمة مرادفة للبناء الفني في المسرحية، ويرى فيها أرسطو البناء الذي يتكوّن من بداية ووسط ونهاية ترتبط ببعضها في علاقة حتمية وعضوية(٧).

ويتضح نضوج الحبكة عند الشاعر في أكثر من قصيدة، من ذلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان"(٨)، التي استعار لها ثوبا تراثيا يشير إلى عهد بديع الزمان الهمذاني صاحب المقامات الشهير، الذي امتلك حساً دراميا، ينسجم مع ما رسمه الشاعر هنا، فكأنه يضيف إلى مقامات بديع الزمان الهزلية مقامة جديدة، تربط بين الماضي والحاضر، وهو ينظم قصيدته ذات المسحة الدرامية، ويخطط لشخصياته، والأحداث المحيطة بها، فيختار المكان (مجلس السلطان)، ويختار الزمان (شمس الرابع من

رمضان)، ويختار بداية الحدث من نقطة متقدمة، تسترجع الأحداث السلفية، مناط الصراع والاختلاف، ويمنح الشخصيات مسميات تنسجم مع واقعها المشوّه: (وأواء النطاح، خفاش بن غراب، الشيخ الواثق بالله ابن مضيق)، ويجعل ذروة الصراع وعقدة الأحداث في موقف المفتي "وأواء" ومدى مرونته وقدرته على وضع الحلول الملائمة، وتوضح الخاتمة المفاجئة مدى براعة الشاعر في نسج خيوط حبكته، التي توشك أن تتجمع كل عناصرها لخدمة الفكرة الرئيسة، دون الانشغال بحبكات ثانوية تجر الشخصيات والأحداث بعيدا، مستفيدا من بعض الشخصيات الغائبة، مثل: "وطفاء، وأحد الغلمان" للهروب من تصوير أحداث لا يمكن وضعها على خشبة المسرح الوهمية، وظلت التفاصيل الصغيرة مثل "قَسم السلطان لوطفاء، وصياح الديك"؛ تخدم الحبكة وتسهم في متانة نسجها، لتعزيز الفكرة المعتمدة على المفارقة.

## الحوار الدرامي:

الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، ويطلق على كلام شخص واحد لنفسه، وقيمة الحوار في المسرح تكمن في دفعه إلى تطوير الحدث الدرامي، والتعبير عما يميز الشخصية من الناحية الجسمانية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية، وقد ظهرت اتجاهات حديثة في استخدامه لمجالات كلامية هدفها التعبير عن قيم فكرية([9]).

وفي قصيدة "لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو" يوظف معين <u>الحوار الدرامي الخارجي</u> لإبراز الصراع بين البطل الأسطورة، فالبطل (هو) متلهف على متابعة الواقع الذي تركه مضحيا بروحه في ثورة ضد الظلم (الأسطوري)؛ الذي يخشى الكثيرون من مواجهته، وينجح الشاعر في تصوير مخاوف الواقع والممارسات الأمنية–رفع صوت المذياع– التي

يحاول أن يشوش بها على أعوان الظلم، أولئك الذين يحاولون استراق الكلمات:

**هو: ما هي أخبار الأرض..؟**

**معذرة فالأرض تدور**

**ومصر تدور هي الأخرى**

**لكن...**

**هو: لكن ماذا؟...**

**لا تدفن في صدرك سرا**

**هل أرفع صوت المذياع..؟**

**هو: لا ...أنت هنا آمن**

**قل ما شئت...**

**توشك أن تصبح أسطورة(١٠)**

فالحوار الدرامي هنا نجح في تصوير الواقع، ورغبة البطل في التمرد الدائم على الخوف، وتقود العبارة الأخيرة إلى تطور الحدث، فالشاعر يرى نفسه وتضحياته تتحول إلى أسطورة جديدة، تبقى مجسدة لمعاني المستحيل في القدرة على التغيير، أو تبقى مكرسة لجوانب الضعف والعجز لدى الجماهير، وهذا يقود -من خلال الحوار- إلى تفسير عودة البطل، ورغبته في متابعة الواقع الذي ضحى من أجله، ويصحح مفاهيم المجتمع لتضحيات الأبطال، مما يعني التحريض المبطن على مواصلة طريق البطل، واستمرارية الثورة وتقديم التضحيات:

**هو: هذا لا يفرح قلبي أبدا..**

**ينكرني من يجعل مني أسطورة**

**فأنا لست على الحائط صورة**

وضريحك..

هو: (مقاطعا)

هذا ما أصبح يشغلني

فأنا أرفض أن يصبح مصباح علاء الدين

يفركه العاجز...

أو طائر رخ يتعلق بجناحيه

المتكل على غير يديه..

... ...

أهنالك شيء آخر...

أخشى أن تصبح شيئا

فوق الإنسان

هو: حين يحب الله ملاكا

يجعل منه إنسانا

موتك فاجأنا

كان عذاب العمر

هو: بل كان هو الثورة..

"يوليو آخر"

ثورة إنسان ضد الأسطورة(١١)

وبذلك استطاع الشاعر أن يبرز مخاوف الجماهير بطريقة درامية نابعة من الحوار الخارجي بينه وبين البطل، كما استطاع أن يرسم لنا صورة أكثر وضوحا لجوانب شخصية البطل النفسية والفكرية، قد يكون تأثيرها أكبر من مجرد تسطيح هذه الشخصية من خلال الإشادة بها بصورة تقليدية تقوم على المباشرة.

وقد وظف الشاعر الحوار الدرامي الداخلي ليخلص من خلاله إلى بؤرة الفعل والحدث في نتيجة تحسم الصراع، أو تحرض على مواصلة المواجهة، ففي قصيدة "أسطورة غيلان الثلج" يصطدم الصياد بواقع غريب يتمثل في غيلان الثلج القادمة التي تبلع الشمس وتغرق الفضاء في ظل أسود كالليل، لكن صوتا داخليا ينبع من ذات الصياد يدعوه إلى عدم الاستسلام والثورة على غيلان الثلج المقرورة بعيونها الزلفية ومخالبها الرملية، ويأخذ بيده إلى طريق تحرير الشمس القائم على تحطيم ضلوعها بالفأس:

**غيلان من ثلج،**
**يدفعها الموج،**
**للشاطئ صياد يصرخ:**
**أين الشمس؟...**
**- لا تفزع...**
**أنا لم أسمع**
**عن أي سماء،**
**يتخشب فيها الغيم،**
**... ....**
**شمسك في أضلع غيلان الثلج**
**أطلعها بالفأس،**
**تتفجر والغيلان،**
**تتكسر كالغيلان،**
**من زبد ودخان(١٢).**

## البطل الدرامي:

يشكل البطل الشخصية الارتكازية في المسرح، وهو العمود الأساسي الذي تدور حوله رحى الوقائع، ويرى أرسطو أن البطل المأساوي إنسان وسط ليس صالحا صلاحا مطلقا، أو فاضلا فضلا كاملا، فهو لا يخلو من العيب، وعندما يسقط سقوطه المأساوي لا يسقط بسبب رذيلة أو فسق لكن بسبب هذا العيب، أو بسبب خطأ التقدير(١٣).

ويرسم لنا معين في قصيدته "تحت وسادة شاعر ميت" مأساة شاعر غرس ريشته في محبرة السلطان طمعا وخوفا دون أن يقدر عاقبة هذا العمل، على الرغم من أنه مجبول على رفض الظلم والهوان، لكنه يصطدم بواقع السلطان؛ مجونه، واستهتاره، وبغيه، حيث يقتلع السلطان عيون الشاعر عندما يهجو مغني السلطان الأعور، ولهذا يندفع الشاعر إلى مصيره المأساوي ليعاقب نفسه على سوء تقديره، حيث يختار الموت تاركا وصيته وحكايته في رسالة تحت وسادة موته:

**آكل يا مولاي لساني،**
**تهجرني قافية الهمزة والراء**
**أحلف بكلاب الصيد،**
**على بابك والشعراء،**
**كالخيل مسرجة بقوافيها،**
**ملجمة بالأوزان**
**ما قلت بأنك في مجلس أنسك**
**ترقص عريان**
**تشرب في نعل الجارية،**
**وتلقي التاج على رأس مهرجك السكران**

تسقط في مخلاة جوادك عيناي

إن كنت هجوت،

مغنيك الأعور مولاي(١٤)

ومعين لم يجعل بطله هنا أسطوريا، بمعنى أنه أخضعه للضعف البشرى الذي قاده إلى الخطأ، ومن ثم إلى النهاية المأساوية القائمة على الثورة والتمرد ورفض الواقع المغلوط، وبطله -في الغالب- يواجه سطوة الحاكم الحقيقي، أو مرادفاته الرمزية، وهو في قصيدة "قصيدة فوق الجدار" يشكل شخصية بطله الدرامي (الشاعر) من خلال صدوعه برفض ظلم الحاكم (لويس الأول ولويس الحادي والعشرين) ، ليواجه ممارسات القتلة، ويحكم عليه بمحو القصيدة بيديه، ووجهه وجسمه، لنصل إلى نهاية مأساوية، تتمثل في ذوبان الشاعر مع بزوغ راية الأمل متمثلة؛ بتصميم الشاعر؛ وببقاء كلمة وحيدة تصعب على المحو هي كلمة (لا):

-امسح بلسانك ما بقي على الجدران..

(ذاب لسان الشاعر..

بقي من الشاعر وجه

بقي من الشاعر عينيه)

- "امسح وبوجهك آخر بيت..."

(وكمروحة راح الوجه يدور......

راح الوجه يذوب...

راح الوجه يذوب...

سقط الشاعر...

سقط وبقيت فوق الجدران المفروشة

كالنطع الأسود: "كلمة لا"

**"لا" للويس الأول، ولويس الحادي والعشرين"**

**"لا" للزنزانة، لمقص رقيب السلطان**

**وللسكين) (١٥).**

## الحدث الدرامي:

الحدث الدرامي هو كل واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي زمان ومكان المسرحية مساهمة في تشكيل الحركة الدرامية([١٦])، ويرى أرسطو أن بداية الحدث الدرامي لا يجوز افتراض أن شيئا آخر يمكن أن يسبقها، ونهاية الحدث الدرامي لا يجوز افتراض أن شيئا آخر يمكن أن يلحقها، كما يشترط في الحدث الدرامي أنه يشكل كائنا عضويا لو حذف منه جزء اختل الكل، كما أنه إذا أمكن حذف جزء منه دون وقوع خلل كان ذلك الجزء أولى بالحذف([١٧])، وقد أكد على أن كل ذلك يصاغ في شكل حدثي لا في شكل سردي من خلال أفعال الممثلين، وكلمات النص، والفعل الدرامي النفسي النابع من أقوال وأفعال الممثلين([١٨]).

ويتبلور الحدث في خطه العام من خلال الصرع الدرامي بين إرادتين تحاول إحداهما هزيمة الأخرى، ولا يعني ذلك بالضرورة أن الصراع يقوم بين طرفين متناقضين بشكل كامل، إذ قد يكون بينهما وجوه تشابه أكثر من وجوه الخلاف، وقد يكتشفان هذا التشابه أو ذاك الخلاف بينهما في مرحلة متأخرة من المسرحية([١٩]).

وقد جعل معين بطل قصيدته الدرامية "تحت وسادة شاعر ميت" ، ينجذب نحو السلطان الذي يجسد رغبته في الدنانير:

**غرس الشاعر ريشته في محبرة السلطان**

**الريشة قد ذبلت،**

**والشاعر قد مات،**

**دينار نحاس، تحت وسادته،**

**وكتاب(٢٠).**

ولكنه اكتشف في أثناء انغماسه بحضرة السلطان الثمن الباهظ الذي يكلفه (دينار نحاس)، مما صدمه بواقع يتناقض مع ظنونه ويدفعه إلى نهاية مأساوية لا مجال لشيء يذكر بعدها.

وقد يلجأ معين بسيسو إلى توظيف بعض الأشكال التراثية مثل المقامة بما تحمله من بذور درامية، لكنه يبدأ الحدث الدرامي من لحظته المناسبة، ومن ذلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان"، حيث يحدد الزمان والمكان: (**كنا في مجلس مولانا، في شمس الرابع من رمضان**)(٢١)، بما في ذلك من أهمية توضح خطورة ما سيجيء بعدها، ويسأل السلطان عن الفقهاء المنتظرين ببابه، ليمثل بين يديه الفقيه "وأواء النطاح"، ويستفتيه؛ بل يأمره بالإفتاء في قضية خطيرة تتعلق بالسلطان وليلته مع أحد الغلمان، ويجود النطاح بفتواه المتوقعة:

**- من يقعي خلف الأبواب،**

**من الفقهاء، من الشراح**

**- مولانا في بابك عبدك وأواء النطاح**

**(مولانا عطس ثلاثا يرحمه الله،**

**وانتصبت أذناه.)**

**- إلي بوأواء النطاح..**

**(وانزلق الشيخ من الباب،**

**وبرك أمام السلطان**

**مولانا كفا في كف ضرب**

**وهمهم): - يا وأواء..**

أقسمت ثلاثا للجارية الرومية وطفاء

أن أطرق مخدعها،

ضلت قدمي، واختلطت في عيني الأبواب

وصحوت مع الديك، فإذ بي،

أتمدد في ذنبي،

في حجرة أحد الغلمان

(وتنحنح، بسمل، حوقل

وأواء النطاح وصاح:)

– ليس على مولانا السلطان جناح

فالقسمة غلبت، والعبرة في النية

لا أين تسير القدمان...

وسواء، في المخدع إنس أو جان

والذنب على الجارية

فلو وضعت في باب المخدع مصباح

ما ضلت قدما مولانا

والله تعالى يعلم والسلطان...

وخازن بيت المال(٢٢)

ومن الواضح أن معين قد نجح في صياغة الحدث الدرامي بالحوار السابق الذي لا مجال لحذف جملة من جمله، حيث يتطور الحدث من خلال حديث الشخصيات ومن خلال أفعالها، التي نجحت في إظهار الفعل الدرامي النفسي، حيث يعطس السلطان وتنتصب أذناه في انتظار الفتوى الحاسمة، كما يهمهم بحديثه كي يظهر التردد في طرح المسألة مما يوحي بخجل مصطنع ورغبة في إعطاء المبررات الوهمية المستدرجة للمفتي

الهمام، ويستعد وأواء للفتوى بالحوقلة والبسملة، ليعلنها بشكل مدوي لا تردد فيه، فكلامه محض صياح، يقابل همهمة السلطان، مما يوحي بوقاحته ورغبته الصارخة في اكتساب مودته بأي ثمن.

## المفارقة :

تعتمد المفارقة الدرامية على موقف يعرف فيه المتلقي حقائق لا تعرفها بعض الشخصيات في المسرحية([٢٣])، ولم تتحقق المفارقة عند معين بهذه الطريقة بل تحققت بمفهوم مفارقة الأحداث التي تعتمد على تعبير الضحية عن اعتمادها على المستقبل، لكن تطورا في الأحداث يقلب خططها، وتسير في خطوات تبعد بها عن الهدف، وتكون الوسيلة التي يتجنب بها شيئا هي الوسيلة التي توصله إلى ذلك الشيء([٢٤]).

ومن ذلك قصيدة "قصيدة من فصل واحد" في المنظر السادس الذي حمل عنوانا فرعيا: "افتح يا سمسم"، واعتمد فيها الشاعر على الحكاية التراثية عن صياد عثر على قمقم في شبكة صيده، وعندما فتحه خرج له الجني المحبوس، وحقق له رغباته ، وهذا ما قد يوحي به عنوان المنظر، وما توحي به الأحداث، وهذا ما يتوقعه الشاعر والصياد والمتلقي، لكن تطور الحدث قلب هذا التوقع إلى النقيض، حيث يهب المارد الصيد الحالم عيدان ثقاب لا يتحقق من ورائها شيئا:

**وقع القمقم في الشبكة**
**وفتحت القمقم..**
**أطلقت سراح المارد**
**فوهبني خمسة عيدان ثقاب**
**أشعلت العود الأول والثاني والثالث والرابع**
**ها أنذا أشعل آخر عود**

**ظهري للحائط...**

**وجهي للحائط...**

**وأنا أكتب بالعيدان المحترقة**

**فوق الحائط...(٢٥)**

والشاعر يدعو بذلك إلى عدم التواكل والانتظار السلبي لنصر وهمي، وهو يحرض بشكل فني على الثورة والتغيير.

ويتعمد معين إخفاء جزء كبير من حقيقة الحدث، ويكشفه في النهاية ليحقق بذلك أقصى درجات الإدهاش المعتمد على المفارقة التصويرية بين طرفين متناقضين في ظل أوضاع تتطلب منهما كل التوافق والتماثل(٢٦)، ومن ذلك قصيدة "تك..تك...تك"، حيث يحمل الجني الشاعر فوق جناحيه ويطير، ويريه الأرض على مسافات متباعدة، ليراها مرة بحجم الغربال، فحجم الكف، فالإبرة، ثم تنعدم رؤيتها، في صورة تعرض مدى صغر الأرض وتفاهتها، لكن الشاعر عندما ينزل بمظلة الجني يسقط على كتف المخبر، في مفارقة صارخة تشير إلى ازدحام هذا الكوكب التافه بأصحاب هذه الصنعة، مما يعبر عن واقع الظلم والاستبداد وكبت الحريات:

**– كيف ترى الأرض؟**

**– أصغر من ثقب الإبرة..**

**(طار الجني وطار)...**

**– كيف ترى الأرض..؟**

**– اختفت الأرض...**

**(أعطى الجني مظلته للشاعر**

**هبط الشاعر**

**سقط على كتفي مخبر..!)(٢٧)**

## الجوقة:

الجوقة مجموعة من المغنين أو الراقصين أو الصامتين أو المعلقين، تشترك في التمثيل من خلال تعليقها على الأحداث، أو حواره مع الممثلين، أو صمتها المعبر، وقد تراجع دورها في المسرح الحديث إلى درجة الندرة، واستعاض عنها بعض الكتاب بشخص واحد(٢٨)، وقد وظف معين الجوقة بشكل سلبي في قصيدة "مأساة الدب مراد"، حيث تحرض الجوقة على محاكمة الدب مراد وإدانته :

**الجوقة: ضبطت في حوزته أنياب ومخالب...**

**الدم فوق الناب...**

**والدم فوق المخلب...**

**والدم فوق الكرباج...**

**الدم فوق الكرباج...(٢٩)**

والدب يدرك مأساته الكامنة في دعوة الجوقة لمحاكمته على جرم كانت قد حرضته عليه، ولذلك يحاول أن يكشف زيف هذه الجوقة، ويبرز تخليها عن دورها في السيرك، فالكلب يدخن، والذئب يؤلف موسيقى، والفيل يرقص، والأسد يبصم، فالجوقة تتآمر على الشعب (مدرب الحيوانات القتيل)، وتمارس مؤامرتها بأداة بريئة ضعيفة تجسدت في الدب مراد ضعيف الإرادة، الذي يكتشف بعد فوات الأوان الجرم الذي ارتكبه، والخديعة التي دبرتها له جوقة النفاق المنتفعة بدماء الشعب.

كما يوظف معين في قصيدة "غزال صنين" الجوقة بدور إيجابي، يفتتح به القصيدة ثم يختتمها به، لتبرز الحكمة على لسان الجوقة كضمير حي لشعب لا ينسى أهل التضحية والشهادة:

استشهد الماء ولم يزل يقاتل الندى

استشهد الصوت ولم يزل يقاتل الصدى

وأنت بين الماء والندى

وأنت بين الصوت والصدى

فراشة تطير حتى آخر المدى(٣٠)

ويحاول معين من خلال لحني الكورس في المقدمة والخاتمة أن يلخص مسيرة شعب ونضال أمة، فالملصق يتلوه الملصق، وكل شهيد يذهب للخندق يترك دمه، ليعود إلى الحائط ملصقا ملونا فوق ملصقات أخرى سبقته، وعجلة المطبعة تدور لتثبت للشهداء أن رسالتهم خالدة لا تتوقف حتى تصل إلى الهدف وتحقق المراد.

## القالب المسرحي المتكامل:

ظهر النضج الدرامي في قصائد متقدمة على كتابته المسرحية، من ذلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان" ([٣١])، واتسعت دائرة التكامل الدرامي بعد بداية كتابته المسرحية، من ذلك مجموعته الشعرية "جئت لأدعوك باسمك"، وخصوصا قصيدة "مأساة الدب مراد"، وقصيدة "لقاء مع الرجل الذي اسمه هو"، حيث لم يكتف معين بسيسو بالاستفادة من العناصر الدرامية بشكل جزئي، وإنما جمع أكثر من عنصر في قصائد كثيرة، ووصل به الأمر إلى توظيف القالب المسرحي بعناصره المتكاملة في قصائد مكثفة، أوحت بمعاني الصراع؛ التي دار الشاعر في رحاها، وهو يسجل في قصيدة "مأساة الدب مراد" توجيهات المسرحية التي يسجلها الكاتب المسرحي من أجل رسم جوانب المشهد، ويفتتح القصيدة المسوحية بكلمات الجوقة المحرضة -أشرت لها قبل قليل- حيث يندفع المحقق في مساءلة الدب مراد:

المحقق: اسمك...؟

الدب: الدب مراد...

المحقق: عمرك...؟

الدب: خمسة أعوام

المحقق: مهنتك

الدب: مهرج

في السيرك المفتوح

المحقق: أنت القاتل

الدب: أنا....؟!(٣٢)

وينجح معين في توظيف الحوار الخارجي هنا لوضع المتلقي في بؤرة الحدث، ويدفعه نحو الذروة، لكنه لا يغفل دور الحوار الداخلي في كشف خبايا نفسية البطل الدرامي، حيث يصور من خلاله ماهية المأساة ومدى الترابط بين القاتل (الدب) والقتيل (مدرب الحيوانات)، وشعور الدب بالندم البالغ لدخوله في مؤامرة ضد الفقراء والجوعى:

(كأنه يحدث نفسه )

- كنت أموء أزغرد كنت أصفق

لا أخفي من ألعابي فوق الحلبة

أية لعبة

ألعب أحسن كي يقبض أكثر

المحقق: جاوب في كلمة...

أنت القاتل...

الدب (يواصل حديثه لنفسه وكأنه لا يسمع):

كنت أجوع وأعطش

**حين يجيء إلي..**
**يشكو لي فقره**
**ويحدثني عن أطفاله...**
**كنت أقول له خذ لبني...(٣٣)**

ويبلور معين من خلال الحوار الدرامي بمستوييه الخارجي (التحقيق)؛ والداخلي (المناجاة)؛ شخصية بطله الدرامي المنتمي لعالم الحيوانات- رمزياً على الأقل-، وبطله كما يرسمه يحمل مشاعر إنسانية متصارعة بين الصلاح والعيب القائم على خطأ التقدير، حيث يستجيب لمجموعة النفاق (الكلب، والذئب والفيل والأسد)؛ التي رغبت في التخلص من مدربها كي تركن إلى الراحة من معركة لا ترغب في خوضها والتضحية في سبيلها:

**المحقق: طلبوا منك...!**
**من هم...؟**
**من حرضك عليه....**
**الدب: كل الحيوانات بهذا السيرك...**
**إني أسألك الآن....**
**من منها يلعب فوق الحلبة دوره؟(٣٤)**

وكما نجح معين في تصوير الحدث الدرامي من بدايته المناسبة، عندما قامت الجوقة بالتمهيد له عند لحظة تقوم على المفارقة لا مجال لبدء القصيدة قبلها، حيث يقوم الدب مراد بقتل صديقه ومدربه، والجوقة تحرض المحقق على الانتقام، وتقدم له كل دليل، والدب في وسط الحدث يعترف، ويندم ويكشف الحقيقة، ولهذا ينتظر مصيره الدرامي الذي يختتم هذه المأساة بصورة مفجعة تنسجم مع طبيعة التراجيديا الكلاسيكية، فهو يعلم أن مصيره الموت، وأمنيته الأخيرة الوحيدة هي إعطاء جلده الوثير لأطفال صديقه الفقير القتيل:

لو كل يلعب دوره..
في السيرك المفتوح..
لم يقتل أحد أحد
أنا أعلم أني سأموت...
مشط رصاص ينتظر الدب مراد
لكني أوصي
أنا أعطي جلدي لهمو...
أعطي أثمن ما يملكه الدب...
أعطي الجلد لأطفاله
(ستار) (٣٥)

وبذلك استطاع معين في قصيدته "مأساة الدب مـــراد" أن يوظـــف القالب المسرحي بشكله المتكامل، مما أزال الفوارق بينها وبين المســوحية، واقترب من الإبداع الدرامي بشكل كبير أهله لكتابة أعماله المسرحية التـــي توالت في السبعينات معبرة عن تفاعل الصراع بين ذات الشاعر ودائـــرة الموضوع وتناميه بشكل متصاعد.

وإذا كان مسرح معين بسيسو الشعري قد لجأ إلى تخوم الرمزيـــة للتعبيرعن مشكلات الواقع، أو إن شئت قلنا الواقعية المستفيدة مـــن أدوات الرمزية؛ فقد انسجم ذلك مع شعره الغنائي المستفيد مـــن الدرامـــا، ففـــي مسرحية "العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع" يضجّ العنوان بالرمزيـــة الساخرة المعتمدة على المفارقة الحادة، وتجسد "شامة" بطلـــة المســـرحية رمزا للثورة الفلسطينية بعد سبع سنوات من عمرها، ويمثل اللون الأبيـض في الأربطة البيضاء التي تحيط بساقها، والنمل الأبيض الذي يخرج مـــن تحت القطن، والنحل الأبيض، ودود القز الأبيض الذي لا ينسج إلا خيوطا بيضاء، رمورا للقيود الاستسلامية التي هادنت العدو. وراحت تقيد الثـورة البيضاء براية الاستسلام، ويدافع معير عر الرمرية في مسرحية 'محاكمـة كليلة ودمنة' بأسلوب رمري شفاف، يتكى على رمريه كتاب كليلة ودمـــة؛

مبدعا من عناصرها الأولية رمزا خاصا يكشف ظلم الحكام، ويبرز مأساة حرية الكلمة في البلاد العربية([٣٦])، ولو تأملنا رموز قصائده الشعرية: (غيلان الثلج، شاعر ميت، السلطان وأواء النطاح، والجني صاحب المظلة، والدب مراد... إلخ) لوجدناها مفعمة بالدلالة على رموز فساد الواقع، والقمع، وكبت الحريات، وألم الضحايا المتواصل، حيث نكتشف بكل بساطة وشفافية ما تخفيه الرموز من دلالات مشعّة، تنأى عن الواقع بقدر ما تقترب منه، فهي لا تصطنع الإلغاز والتعمية، بقدر ما تفجر الوضوح والألق بالاعتماد على المفارقة والسخرية السوداء المرّة.

ولكن هذا الانسجام بين مسرح معين الشعري وشعره الغنائي (الدرامي) لا يتواصل على صعيد التقييم الفني، ذلك أن مسرح معين يرسم ويغني أكثر مما يفعل، ويعتمد التكرار والإطالة، ويُتهم بالغنائية من خلال المنولوجات الطويلة([٣٧])، أما شعره الغنائي الدرامي، فيتجه جزء كبير منه إلى التكامل الدرامي، كما رأينا في القالب الدرامي المتكامل قبل قليل، وينأى عن الغنائية والتقريرية، فالحبكة محكمة النسيج، ولغة الحوار تستكمل شروطها الفنية من تراشق وحسن تعبير عن مكنون الشخصيات، والحدث يتصاعد، والصراع ينبض بالحيوية، ويساند ذلك كله موسيقية الشعر الغنائي المتلاحم مع روح السخرية والمفارقة.

ويمكن القول في الختام إن البحث قد استقصي عناصر البناء الدرامي في شعر معين بسيسو، وأكّد على بروز النفس الدرامي فيه قبل اتجاه الشاعر إلى كتابه المسرحية الشعرية، الذي ازداد نضوجا بعد ذلك، حيث ظهرت العناصر الدرامية: (الفكرة، الحبكة، الحوار، الشخصيات، الحدث، الجوقة، المفارقة) بتوظيف مميز، سواء بشكل جزئي أو بشكل قالب متكامل، كما أكد البحث على انسجام الرؤية الرمزية في شعري معين الغنائي والمسرحي، وتمايز الأول بأدواته الدرامية الموظفة عن الأخير الغارق نسبياً في لجة الغنائية.

# الهوامش

(1) زايد؛ د.علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ٢٠٥.

(2) إسماعيل؛ د.عز الدين: الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، ٢٨١.

(3) السابق، ٢٧٨-٢٨٢.

(4) ولد معين في مدينة غزة بفلسطين، بتاريخ ١٩٢٧/١٠/١٠، وتلقى علومه الابتدائية في مدارسها الحكومية، وشارك في مظاهرات ١٩٣٦ وهو صبي، وفي عام ١٩٤٣ التحق بكلية غزة، وتلمذ على يد الشاعر المعروف سعيد العيسى، وبدأ عام ١٩٤٤ بنشر قصائده في صحف الاتحاد والحرية مع الشاعر (أبو سلمى)، وصدر ديونه الأول (المعركة) عام ١٩٥٢، ثم توالت أعماله الشعرية: (الأردن على الصليب، الأشجار تموت واقفة، فلسطين في القلب، جئت أدعوك باسمك، القتلى والمقتولون السكارى، الآن خذي جسدي كيسا من رمل، آخر القراصنة من العصافير، قصائد على زجاج النوافذ، حينما تمطر الأمطار، مارد من السنابل، المسافر، القصيدة)، وأعماله المسرحية: (مأساة جيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، الصخرة، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، محاكمة كتاب كليلة ودمنة)، وتوفي بلندن في ١٩٨٤/١/٢٤. عن: (معين بسيسو بين السنبلة والقنبلة، ط١، عكا، دار الأسوار، ١٩٨٦).

(5) عبد القادر؛ فاروق، رؤى الواقع... وهموم الثورة المعاصرة، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٩٠، ١٥٥.

(6) إجري؛ لاجوس، فن كتابة المسرحية، القاهرة، دار سعاد الصباح. ط١، ١٩٩٣، ٤٥-٥٠.

(7) موسى؛ فاطمة (وآخرون). قاموس المسرح، ج٢، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٦، (الحبكة) ، ٥٤٦.

(8) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١.

(9) حمادة؛ د.إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ١٠١.

(10) بسيسو؛ معين، الأعمال الشعرية الكاملة، عكا، دار الأسوار، ط٢، ١٩٨٨، ٥٠٤.

(11) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة . ٥٠٥ .

(١٢) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٠٨.
(١٣) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٦٤.
(١٤) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٨٩.
(١٥) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٩١.
(١٦) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٩٩ .
(١٧) رشدي؛ د. رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٧-٣٦.
(١٨) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ١٧٩.
(١٩) حمودة؛ د. عبد العزيز، البناء الدرامي، عمان، دار البشير، ١٩٨٨، ١٢٨.
(٢٠) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٨٩.
(٢١) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ٢٩١.
(٢٢) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٢٩١- ٢٩٣.
(٢٣) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٢٤٩.
(٢٤) ميوميك؛ د. سي، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ج١٣، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ١٠٥.
(٢٥) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٣٥.
(٢٦) زايد؛ د. علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ١٣٧.
(٢٧) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤٥٣.
(٢٨) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٩١.
(٢٩) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٨.
(٣٠) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٣٠.
(٣١) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١ .
(٣٢) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٨.
(٣٣) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤٧٩.
(٣٤) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤٨٠.
(٣٥) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤٨٢.
(٣٦) غنيم؛ د. كمال أحمد، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، القاهرة، دار الحرم للتراث، ط١، ٢٠٠٣، (٥٢٥، ٥٢٦).
(٣٧) غنيم، المسرح الفلسطيني، ٤١٥.

# المصادر والمراجع


- إجري؛ لاجوس: – (١٩٩٣)، فن كتابة المسرحية، القاهرة: دار سعاد الصباح، ط١.
- إسماعيل؛ عز الدين: – (د.ت)، الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الفكر العربي.
- بسيسو ؛ معين: – (١٩٨٨)، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، عكا: دار الأسوار.
- ( حجازي؛ يعقوب): – (١٩٨٦)، معين بسيسو بين السنبلة والقنبلة، ط١، عكا: دار الأسوار،(الكتاب مجموعة من المقالات لكتاب متعددين جمعها حجازي).
- حمادة؛ إبراهيم: – (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف.
- حمودة؛ عبد العزيز: – (١٩٨٨)، البناء الدرامي، عمان: دار البشير.
- رشدي، رشاد: – نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- زايد؛ علي عشري: – (١٩٧٧)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر.
- عبد القادر؛ فاروق: – (١٩٩٠)، رؤى الواقع وهموم الثورة والمحاصرة، ط١، بيروت: دار الآداب.
- غنيم؛ كمال أحمد: – (٢٠٠٣)، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، القاهرة: دار الحرم للتراث.
- موسى؛ فاطمة(وآخرون): – (١٩٩٦)، قاموس المسرح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١.
- ميوميك؛ د. سي: – (١٩٨٢)، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، جـ١٣، العراق: دار الرشيد للنشر.

# اكتساب "الطالب المعلم" اللغة العربية
# دراسة فى علم اللغة التطبيقى

د. يحيى فرغل عبد المحسن (*)

تتعدد مجالات إعداد معلم اللغة العربية فمنها الأكاديمية ومنها المهنية ، ويجب أن يرتبط ذلك بالجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية ، ويعد الاكتساب اللغوى الذى يقوم على السماع كما يقوم على الكفاية المعرفية للغة – عن طريق التعلم- أهم هذه المجالات .

وينعكس التقصير فى تحصيل الاكتساب لدى الطالب المعلم[1] على مستواه عندما يمارس وظيفته الميدانية فى مجال التعليم ،كما يعد التقصير فى تحصيل الاكتساب اللغوى مشكلة يعانى منها المجتمع التعليمى بل المجتمع بأسره ، (فواقع الخبرة الميدانية يشير إلى انحدار مستوى المعلمين فى المادة

(*) مدرس علم اللغة بكلية بنات عين شمس

(١) ملحوظة :أقصد بالطالب المعلم ، ذلك الدارس الجامعى الذى ينتظر تخرجه معلما للغة العربية .

لأن كثـيرا مـن المعلميـن تعوزهم القدرة على الحديث بلغة عربية سليمة وقد يلحنون فيما يكتبون أو يتعثرون فى قراءة القرآن والنصوص الأدبية)"(١) .

وهذا أمر يصدقه ما نجده فى دفاتر أبنائنا التلاميذ من الأخطاء التى يقرها بعض المعلمين ، فضلا عن الأخطاء التى يكتبها ذلك البعض فى نماذج الاختبارات أو فى مذكرات شرح الدروس التى يتلقاها التلاميذ بشيء من الشغف فتنطبع صورة الكلمات الخاطئة فى أذهانهم ، وهذه ظاهرة – على خطورتها- تحتاج إلى جهد كبير فى سبيل الإصلاح والتصحيح .

وسأركز فى هذا البحث على دور التعلم فى اكتساب اللغة العربية عند الطالب المعلم ، فالبيئة التى تشكل أهم عناصر الاكتساب عن طريق الإسماع لايتوافر فيها التحدث باللغة الفصيحة إذا كانت غير مثقفة ، أما البيئة ذات اللسان الفصيح فهى أهم مقومات الاكتساب اللغوى ، يقول ابن خلدون فى ( فصل أن اللغة ملكة صناعية) من المقدمة "فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطباتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات فى معانيها فيلقنها أولا ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد فى كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة " [١] ،فهذه البيئة التى تجعل اللغة ملكة فطرية وسليقة راسخة عند أبنائها لا تتوافر كثيرا فى عصرنا مما يدفعنى إلى إبراز دور التعلم كما أسلفت .

---

(١) فلسفة إعداد معلم اللغة العربية ، محمد عبد القادر ، مكتبة النهضة المصرية ٢٠٠٠ ، ص١٧٢ .

[١] مقدمة ابن خلدون ،دار ابن خلدون(الإسكندرية) ،د.ت ص٤٠٩

إن ثمة مسائل تشكل الأدوات الأساسية للطالب المعلم وهى مجهولة لدى بعض المعلمين ، وهناك المسائل التحصيلية المهمة التى يجب اكتساب الطالب المعلم لها فى أثناء مرحلة الطلب الجامعية ، و التكامل بين هذه الأدوات الأساسية-كمهارات القراءة والكتابة - والمعارف التحصيلية-التى تتصل بعلم الأصوات وعلم الصرف والنحو والدلالة - يجب أن يعالج من وجهتين ، الأولى تتصل بالتكامل المعرفى بينهما ، بمعنى اكتساب الطالب المعلم للمعارف الأساسية ثم اكتسابه للمعارف التحصيلية .

أما الوجهة الثانية فهى التكامل التحليلى بينهما ، ويعنى ذلك توظيف التكامل بين المستويات اللغوية الصبوتية والصرفية والنحوية والدلالية فى حل العديد من المشكلات اللغوية ، وهذا يؤدى إلى اقتناع الطالب المعلم بتفسير الظواهر اللغوية التى يكتسبها كى يقدمها بطريقة مقنعة إلى طلابه .

من هذين المحورين تتكون فكرة الاكتساب اللغوى لدى الطالب المعلم للغة العربية ، بحيث يجمع بين المسائل الأساسية التى تستوجبها طبيعة عمله ، بل قوميته وعروبته ، وكذلك المسائل التحصيلية التى تمكنه من معارفه التى تلقاها -عن أساتذته - فى سنى دراسته الجامعية ، ويستطيع أن يفسر كثيرا من المسائل اللغوية تفسيرا مقنعا مبنيا على التحليل والتعليل والملاحظة .

إن أهم الدوافع التى دفعتنى إلى كتابة هذا البحث ما صادفته من المسائل التى استوقفتنى أو كانت محالا لأسئلة الطلاب ، فمن المسائل الكتابية والصرفية والنحوية والدلالية ما نجد له تفسيرا صوتيا- مثلا - عندما لانجد فى التقعيد اللغوى حلا لمثل هذه المسائل ، وهنا يأتى دور التكامل التحليلى الذى أقصده .

ويستمد هذا المقرر المقترح مادته - على هذا النحو - من هذين المحورين : التكامل المعرفى والتكامل التحليلى ، وقد حاولت تناول كل محور منهما منفصلا عن غيره فأوقعنى ذلك فى التكرار والإطناب ، فانصرفت إلى الكلام عن المكونات الأساسية والمعارف التحصيلية التى تشكل عملية الاكتساب اللغوى لدى الطالب المعلم مكملا ذلك بالتحليل فى أثناء المسائل ، لتتكشف تلك العلاقات التكاملية- التى أشرت إليها- بين المستويات اللغوية .

أولا - ما يتعلق بأسس القراءة الجهرية :

لا نقصد هنا إلى تقديم أنواع القراءة نحو القراءة المسطحة أو قراءة الاستيعاب أو قراءة الإلهام للطالب المعلم ، وإنما أعنى أن يقدم له مهارات القراءة على أساس صوتى ؛ ومن هذا المنطلق أقترح أن تتضمن مهارات القراءة ما يلى :

١ - تصحيح أسماء الأصوات وإيضاح مخارجها :

لكل وحدة من وحدات الهجاء اسم وشكل وصوت ، فالباء اسم ثانى حروف الهجاء ، وشكل كتابته (ب) يعنى حرفا ، ونطقه الشفوى الانفجارى المجهور يعنى صوتا يترتب على أول صوت فى اسم الحرف ، وذلك النطق محله المخرج ، وينسب كل صوت إلى مخرجه ، فعلى هذه الوجوه تنطق الأصوات أو يجب أن تنطق ، ويتمثل الخطأ نحو هذه الأصوات لدى الطالب المعلم فيما يأتى :

أ - عدم الدراية الكاملة بمخارجها .

ب- عدم التدرب على نطقها وتذوقها بكيفية صحيحة .

ج- عدم نطقها بكيفية صحيحة .

د- عدم الدراية بالتأثرات والتأثيرات الصوتية .

هـ - أثر اللهجات المحلية فى نطق الأصوات .

ورحم الله ابنى جنى (ت:٣٩٢هـ) يقول فى سر صناعة الإعراب : "هناك ثمانية أحرف هى حروف غير مستحسنة ، ولا يؤخذ بها فى القرآن ، وهى : الكاف التى بين الجيم والكاف ، والجيم التى كالكاف ، والجيم التى كالشين ، والصاد الضعيفة ، والصاد التى كالسين ، والطاء التى كالتاء ، والظاء التى كالثاء ، والباء التى كالميم"(١) .

ولو أحصينا الأخطاء الصوتية التى نسمعهافى زماننا من بعض الطلاب زدنا على ذلك : الثاء التى كالسين ، والجيم القاهرية ( g ) والدال التى كالتاء ، والذال التى كالزاى ، والضاد التى كالدال ، والقاف التى كالكاف ، فضلا عن الميل بالأصوات إلى ترقيقها ، وإمالة الألف ، وتكثر الظاهرتان الأخيرتان فى لغة الإناث ،ولذلك كله أثره السلبى فى تكوين الطلاب ، وفى الأمالى التى تملى عليهم ، وينعكس ذلك أيضا على تعثر القراءة لعدم الإبانة، وليس من شك فى أن الاكتساب اللغوى الصحيح هو السبيل للتخلص من هذه الظواهر النطقية الخاطئة

وتشكل اللهجات أيضا عاملا مهما جدا فى اللحن اللغوى لم فيها من إبدال الأصوات بالقلب وتغيير خصائص النبر والتنغيم وطول الحركة ، وسأذكر بعض الأمثلة من لهجة الإمارات العربية حيث سمعتها ولاحظت تأثر الطلاب بها فى

(١) سر صناعة الإعراب ، ابن جنى ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ٥١/١ .

قراءتهم ونطقهم وكتاباتهم ، فوقفت على هذه اللهجة تأصيلا وتأثيرا ، ومن أبرز هذه الأمثلة اللهجية :

** قلب أهل إمارة رأس الخيمة العين همزة فيقولون : (تأل وإين وبأد) يعنون : تعال وعين وبعد ، ومن الغريب أن نجد لهذه الظاهرة أصلا فى كتب التراث التى وثقت اللهجات العربية ، فقد ذكر ابن قتيبة فى كتابه( أدب الكاتب-باب المبدل وباب ما جاء فيه أربع لغات) أنه يجوز فىاستعديت عليه استأديت عليه ، ويجوز فى العربان والعربون الأربان والأربون[1] .

** قلب الجيم ياء : وذلك متفش فى جميع إمارات دولة الإمارات العربية السبع ، فيقولون اليمعة واليبل واليد و اليرح والميلس واليمر وياء ، يعنون الجمعة والجبل والجد والجرح والمجلس والجمر وجاء ، ولهذه الظاهرة أيضا أمثلتها التى حكاها بنو تميم على ما ذكره صاحب الأمالى ، يقول "ويمكن أن يكون جار لغة في يار ، كما قالوا: الصّهاريج والصّهارىّ ، وصهريج وصهرى ، وصهرى لغة تميم . وكما قالوا: شيرة للشجرة وحقّروه فقالوا: شيرة ، قال الرياشي: قال أبو زيد: كنا يوماً عند المفضل وعنده الأعراب فقلت: أيّهم يقول شيرة؟ فقالوها ، فقلت له قل لهم يحقّرونها ، فقالوا: شييرة . وحدّثني أبو بكر بن دريد قال حدّثني أبو حاتم قال سمعت أمّ الهيثم تقول: شيرة ، وأنشدت:

إذا لم يكن فيكنّ ظلّ ولا جنيّ فأبعد كنّ اللّه من شـــيرات

(١) أدب الكاتب ، ابن قتيبة ، تحقيق محمد الدالى ، مؤسسة الرسالة بيروت٤٨٥ ، ، ٥٧٤ .

فقلت: يا أم الهيثم صغِّريها ، فقالت: شييرة "[1] .

** قلب الكاف شينا مع خطاب المؤنث دون المذكر مثل قولهم : ما أخبارش ، ما أحوالش ، ولعله تفرقة بينهما ، ويصف أستاذنا الدكتور أحمد مختار عمر –رحمه الله–هذا الصوت بأنه الشين الانفجارية المهموسة[2] ، وهذه الظاهرة معروفة فى كتب التراث اللغوية بالكشكشة ، ففى مجالس ثعلب "يجعلون مكان الكاف الشين ، وربما جعلوا بعد الكاف الشين والسين ، يقولون: إنكش وإنكس . قال: وهذه الكشكشة والكسكسة المشهورة ، وهي الكاف المكسورة لا غير ، يفعلون هذا توكيداً لكسر الكاف بالشين والسين ، كما يقولون ضربتيه وضربته ، لقرب الهاء منها"[3] .

** ومن أثر هذه اللهجات فى طلاب دولة الإمارات أيضا قلب الضاد ظاء كقولهم الظمير والظرس والظوء ، يعنون الضمير والضرس والضوء ، وتنعكس هذه الظاهرة فى النطق والكتابة بشكل بيـِّن .

** ومنها أيضا تحريك الثلاثى الساكن الوسط ، فيقولون فهَد ونحَويعنون فهْد ونحْو ، وقد عانيت كثيرا فى تدريب هؤلاء الطلاب على أن يقولوا نحْوى

(١) الأمالى ، أبو على القالى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٨/٢.

(٢) دراسة الصوت اللغوى ، د.أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، ١٩٩٠ ، ٣٤٠.

(٣) مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف بالقاهرة ، سلسلة ذخائر العرب ، ط٥ ، د.ت ، ١١٦/١ . ١١٧.

فقلت: يا أم الهيثم صغّريها ، فقالت: شييرة "[1] .

** قلب الكاف شينا مع خطاب المؤنث دون المذكر مثل قولهم : ما أخبارش ، ما أحوالش ، ولعله تفرقة بينهما ، ويصف أستاذنا الدكتور أحمد مختار عمر –رحمه الله–هذا الصوت بأنه الشين الانفجارية المهموسة[2] ، وهذه الظاهرة معروفة فى كتب التراث اللغوية بالكشكشة ، ففى مجالس ثعلب "يجعلون مكان الكاف الشين ، وربما جعلوا بعد الكاف الشين والسين ، يقولون: إنكش وإنكس . قال: وهذه الكشكشة والكسكسة المشهورة ، وهي الكاف المكسورة لا غير ، يفعلون هذا توكيداً لكسر الكاف بالشين والسين ، كما يقولون ضربتيه وضربته ، لقرب الهاء منها"[3] .

** ومن أثر هذه اللهجات فى طلاب دولة الإمارات أيضا قلب الضاد ظاء كقولهم الظمير والظرس والظوء ، يعنون الضمير والضرس والضوء ، وتنعكس هذه الظاهرة فى النطق والكتابة بشكل بيــّن .

** ومنها أيضا تحريك الثلاثى الساكن الوسط ، فيقولون فهَد ونحَويعنون فهْد ونحْو ، وقد عانيت كثيرا فى تدريب هؤلاء الطلاب على أن يقولوا نحْوى

(١) الأمالى ، أبو على القالى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٨/٢.

(٢) دراسة الصوت اللغوى ، د.أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، ١٩٩٠ ، ٣٤٠.

(٣) مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف بالقاهرة ، سلسلة ذخائر العرب ، ط٥ ، د.ت ، ١١٦/١ ، ١١٧.

بدلا من نحوى ، ثم تبينت أن التحريك الذى أشرت إليه فى خصائص لهجتهم هو منشأ هذه الصعوبة .

أما ما ورد فى قول الحق تبارك وتعالى( إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ [١] ) ففسره القرطبى – عن ابن جريج – بأنه أنهار الماء والخمر والعسل واللبن ،وقرأ أبو مجلز وأبو نهيك والأعرج وطلحة بن مصرف وقتادة (ونهر) بضمتين كأنه جمع نهار لاليل لهم ، كسحاب وسحب [٢].

وفسر القرطبى هذه الظاهرة فى سياق تفسيره لقول الحق تبارك وتعالى (كَدَأْبِ آلِ فِرْعَوْنَ وَالَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا فَأَخَذَهُمُ اللّهُ بِذُنُوبِهِمْ وَاللّهُ شَدِيدُ الْعِقَابِ)[٣] حيث يقول"فأما الدأب فإنه يجوز ،كما يقال شعر وشعر،ونهر ونهـــــر لأن فيه حرفا من حروف الحلق"[٤] .

ويجب أن أشير هنا إلىأن الطلاب يتأثرون تأثرا بينا بهذه الصفات اللهجية ، وإن لم يتحقق قلب الأصوات الفصيحة لديهم إلى نظائرها فى لهجتهم ، كما أن التأصيل اللغوى الذى عزوت إليه هذه اللهجات لايبرر النطق –أوالتأثر– به على المستوى الفصيح للغة العربية،إلا إذا كان ذلك لغرض بلاغى ، يتصل بأسرار الأساليب، كالآية الكريمة التى ورد فيها

---

[١]) من الآيه ٥٤ من سورة القمر

[٢]) الجامع لأحكام القرآن للقرطبى ،دار الشعب ،تحقيق أحمد عبد العليم البردونى،ط٢ ، ١٣٧٢ ،١٤٩/١٧ ،١٥٠.

[٣]) من الآية ١١ من آل عمران

[٤])الجامع لأحكام القران للقرطبى ،٢٣/٤.

(نهـــــر) بالتحريك ،لتدل على الجمع فى صيغة المفرد ،ثم لتناسب الهاء الحنجرية، وأما غالب الاستعمال اللغوى فخلوه من الظواهر اللهجية أنسب ، فلقد اعتمد العرب وعلماء العربية على خلو لغة قريش من الألقاب اللهجية عندما حكموا بأنها أفصح العرب .

روى الجاحظ :"قال معاوية يوماً: مَن أفصَحُ الناس؟ فقال قائل: قومٌ ارتفعوا عن لَخْلخانيَّةِ الفُراتِ ، وتَيامَنُوا على عَنْعَنةِ تميمٍ وتَياسَرُوا عن كسكَسةِ بكرٍ ، ليست لهم غَمغَمةُ قُضاعَة ولا طُمْطُمانيَّة حِمْير ، قال: مَن هم؟ قال: قُرَيْش" ، ويعلق الدكتور رمضان عبد التواب–رحمه الله–على هذا النص وما ورد فى بابه بأن الاختلاف فى عدد القبائل والألقاب ، ونسبة هذه الألقاب إلى القبائل لم يؤثر فى اتفاق الروايات جميعها علىأن قريشاهىالقبيلة الفصحى التى تباعدت عن الاتصاف بهذه الألقاب المذكورة[1] .

٢ – تعرف المقاطع الصوتية : [2]

فى اللغة العربية خمسة مقاطع صوتية يمكن توظيفها فى صحة القراءة ، وربما يكون من الضرورى أن يتعرف الطالب علاقة المقطع بالكلمة .

---

(١) البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ، ط٤ ، ١٩٧٥ ، ٣/ ٢١٢ ، ٢١٣ ، وانظر فصول فى فقه اللغة العربية ، رمضان عبد التواب ، الخانجى ، ط٦ ، ١٩٩٩ ، ١١٨.

(٢) انظر كتاب المنهج الصوتى للبنية العربية ، د. عبد الصبور شاهين ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص: ٤٠ وما بعدها .

فالكلمة قد تكون مقطعا واحدا كما فى (لا وقد) أو عدة مقاطع كما فى (المعلم) ، أما المقطع فلايجزأإلىكلمات ، ولكنه قد يكون كلمة أو جزءا منها .

أيضا كل كلمة لابد لها من حيازة معنى ، وبالتالى فالمقطع الكلمة له معنى ، أما المقطع الذى يشكل جزءا من الكلمة فلا معنى له .

وثالث الفروق بينهما أن الكلمة لها حدود ، فلا تكتمل الكلمة بحروف جاراتها ، أما المقطع فلا يرتبط بحدود الكلمات ، حيث يتشكل من الرموز الصوتية (ص) للدلالة على الصامت ، و(ح) للدلالة على المتحرك ، مع مراعاة محاذيره وخصائصه .

***لكن كيف توظّف هذه المقاطع فى إجادة القراءة ؟***

من خصائص المقاطع الصوتية ألا تبدأ بحركة مستقلة عن الصامت، ولا تبدأ بساكن ، ولكنها تبدأ بمُتحرك ؛ والمتحرك حرف صامت يحمل حركة ؛ سواء أكانت الحركة قصيرة أم طويلة .

معنى هذا أننا لا نستطيع البدء بالساكن (نْ) من بيت المتنبى :

كلمـــا أنبت الزمــــان قنـــــاة ركب المرء فى القناة سنانا

لأننا لا نبدأ بالساكن ، ولكن يمكن قراءة البيت :

كُلْـــ لَـــ ما أَنْـــ بَـــ تَزْ زَ ما نُ قَـــ نا تن

رَكْـــ كَـــ بَـــلْـــ مَرْ ءُ فلْـــ قَـــ نا ةِ سِـــ نا نا

يترتب على قراءة البيت بهذه الطريقة :

إيضاح قراءة هذه المقاطع بإعطاء زمن كاف لنطقها ، يترتب على ذلك إراحة أعضاء النطق فتخرج الكلمات مريحة من القارئ ، واضحة لدى السامع ، كما أن الدراية بنظام التقطيع الصوتى يتيح للمتكلم فرصة تطبيق ظواهر التطريز الصوتى .

وخصائص المقاطع الصوتية التى أشرت إليها ليست متفقة فى كل اللغات ، فالإنجليزية – مثلا- تبدأ مقاطعها بحركة أو ساكنين وقد يكون المقطع حركة بذاتها ، فمثال الذى يبدأ بحركة (and – vcc) ومثال الذى يبدأ بساكنين (green-ccvc) أما المقطع الحركة فهو (I) ، وقد ذكر هذه الأمثلة وعلق عليها ( George Yule) فى كتابه(The Study of language)[1] .

## ٣ – التـــطريز الصوتى[2] :

تشكل ظواهر التطريز الصوتى-كالنبر والتنغيم- عاملا أساسيا فى إيصال المعنى ، وتطبيق هذه الظواهر الصوتية يعطى القراءة مرونة ومتعة ، تريح الناطق والسامع ، ويمكن للدارسين أن يكثروا من سماع نشرات الأخبار من مذيعين مجيدين ، وكذلك سماع الأحاديث الإذاعية من المتخصصين ، ثم يلاحظون الاستفادة بهذه الظواهر ، ويحاولون تطبيقها فى نطقهم للغة الفصيحة .

---

١ Cambridge University Press ٢٠٠١ , page ٥٧،٥٨.

٢ يعود استخدام هذا المصطلح إلى أستاذنا الدكتور تمام حسان فى كتبه .

ويجب على الطالب أن يدرك أهمية هذه الظواهر الصوتية فى النطق ، فهى روح اللغة المنطوقة ونحن لانستطيع أن نتعامل فى حياتنا اليومية باستخدام المستوى العامى دون تنغيم الكلام ونبره بطريقة حاسمة ، بل إن الكلام الذى يخلو من ظاهرة التنغيم فى التفاهم بين الناس يكون سببا فى إضعاف الروابط الاجتماعية بين الناس ، وأحـــيانا يتسبب فى قطع العلاقات بينهم ، إذ نسمع كثيرا فى مواقف العتاب تعبيرات مثل : كان رده فاترا ، أو كلامــه باردا ، وأن فلانا أحس من كلام صديقه عدم مشاركته مشاعره ، ولا يعكس الكلام مشاركة الآخر مشاعــره إلا من خلال النبر والتنغيم ، فالتنغيم فى المواقف الاجتماعية مقياس المشاعر فيما أزعم ، وهو فى سائر المواقف مقياس لقدرة الملقى وإعانة المتلقى على الفهم الصحيح لدلالة النص المقروء .

٤ – ما يكتب ولا ينطق :

يجب أن يتمرس الطلاب – فيما يتصل بمهارات القراءة أيضا – بما لا ينطق وإن كان مكتوبا ،وقد ترددت فى بيان هذه المسألة لسهولتها ، وما دفعنى إليها إلا ما أجده فى كتابات الطلاب من أخطاء ، ومما يكتب ولا ينطق :

ألف (مائة) ، والألف بعد واو الجماعة التى تعرب فاعلا أو نائب فاعل[1] فى نحو : صاموا ، وصلوا ، ولم يذهبوا ، وكذلك ألف الوصل فى درج الكلام كقولنا : باسم الله ، فالألف تثبت لعدم اكتمال البسملة ، ولكنها لا تنطق ،

(١) لا يتبع واو الجمع التى لا تعرب فاعلا أو نائب فاعل ألف ، نحو مواطنو مصر وبنو وطنى . وكذلك الواوات فى الأفعال : يحنو ، نرجو ، يدعو ؛ لأنها ليست فاعلين .

ومن ذلك قولنا : صلّت الفتاة ، فنحن نصل تاء التأنيث بلام (الفتاة) عند النطق ، ومما يكتب ولا ينطق أيضا (واو) (أولَى) الإشارية ، و(أولو) بمعنى أصحاب ، و(أولات) بمعنى صاحبات وكذلك واو (عمرو) .

٥ – ما ينطق ولا يكتب :

ويتمرس الطلاب أيضا بما ينطق وإن لم يكن مكتوبا نحو الألف فى لفظ الجلالة (الله) وإله والرحمن وطه ويس والسموات وأولئك وثلثمائه ، "وكان ذلك أمرا معروفا لدى القدماء كذلك ، يقول الهمدانى (كذلك يكتبون بحذف الألف إذا وقعت فى وسط الحروف ، وقفاهم المسلمون فى كتابة المصاحف ، فطرحوا ألف الرحمن وألف الإنسن وألف السموت ، وكذلك علهن منقوص من علهان ونهفن منقوص من نهفان وهمدن من همدان وبنين من بنيان ، هذا ما تؤديه أحرف الكتاب وغياها حكى الأوسانى ، فأما اللفظ فعلى التمام ، وكذلك يحذفون الواوالساكنة من وسط الحروف"[١] .

والذى يقوى انحدار هذه الظاهرة من خط المسند إلى العربية الشمالية أن "الخط المسند يقوم على تدوين الصوامت فقط ، فهو خط لايدون الحركات ، لذا تظل معرفتنا بطبيعة الحركات فى اللغة العربية الجنوبية القديمة مجرد افتراض

(١) فصول فى فقه اللغة٥١ . ٥٢ والإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير ، تحقيق محمد بن على ، مكتبة الجيل بصنعاء ، ١٩٩٠ ، الكتاب العاشر ، ٣٩ ، ٤٠.

يقوم على القياس مع أقرب لغتين إلى العربية الجنوبية وهما العربية الشمالية ولغة الجعز الحبشية "[1] .

وهنا يتبين لنا دور التأصيل اللغوى للظواهر فى حل بعض المشكلات التى يجب على المعلم أن ينتهج فى تلقينها لطلابه هذا المنهج التاريخى المقنع .

٦ – ما ينقص نطقا وكتابة :

- تنقص همزة (أل) نطقا وكتابة إذا وقعت بين لامين نحو : للبن – للذى .

وتنقص النون أيضا فى الحالات الآتية : مِن + ما = مما ، مِن + مَن = ممن ، عن + ما (الموصولة) = عما ، عن + مَن = عمّن ، إنْ (الشرطية) + ما = إما ، إنْ+لا=إلا ، أنْ (المصدرية) + لا = ألا .

وتفسرهذه الظاهرة تفسيرا صوتيا ، فانتقال أعضاء النطق من مخرج الميم الشفوية إلى النون اللثوية ثم ردها إلى الميم الشفوية فى(من ما) أمر فيه صعوبة وتكلف ، لذلك أدغموا النون لتلزم أعضاء النطق مخرجا واحدا بين ميمين ، ولعلة عدم التكلف نفسها استعاضوا عن المخرجين المتقاربين للنون والميم فى(عن من) فأدغموا كذلك ، وهذا باب فصل مسائله سيبويه فى باب الإدغام من الجزء الرابع من الكتاب .

- وتنقص ألف (ما) الاستفهامية إذا سبقها حرف جر أو (حتى) أو (كى) فنقول : عم ، فيم ، لم ، إلام ، حتّام ، كيْم ، وعلة هذا الحذف التفرقة بين (ما)الاستفهامية و(ما)بمعنى الذى .

(١) علم اللغة العربية ، محمود حجازى ، دار غريب ، ١٨٥ .

ويستحسن أن تعالج هذه المبادىء فى أثناء نص من النصوص التى يتمرن الطلاب على قراءاتها ، ليربطوا بين التمرس بنطق هذه الظواهر الصوتية ومبدأ الميل إلى الاستخفاف الصوتى الذى يعد أهم وسائل التخلص من الثقل الصوتى الذى يترتب على تقارب المخارج ، إذ يكون النطق بها بمنزلة مشى المقيد على ما يقول الخليل . "[1] .

٧ – الوقوف على ما يؤدى معنى :

يتمرس الطلاب المعلمون بعد ذلك بالوقوف على المواضع التى تؤدى معنى ، بعد استماعهم لنماذج جيدة من أستاذهم ، ويتطلب ذلك دراسة سابقة للنص المقروء ، دراسة تفهم معناه ، وتناسب بين تنغيم الكلام والموقف الذى يلقى فيه .

ودعت أهمية القراءة الجهرية بعض الباحثين إلىعدها " مهارة من مهارات القراءة وليست شكلا من أشكالها ، فلكي يتمكن القارىء من القراءة الجهرية الجيدة لابد من أن ينطق نـــــطقا سليما ، ولابد من الطلاقة ، ولكى يقنع المستمعين بصوته لابد له من التعرف الصحيح والفهم الدقيق لما يقرأ ، ولا يمكن الفصل بين التعرف والفهم ، إذ لو اكتفىالقارىء بالتعرف فستصبح القراءة جوفاء لايجاوز تأثيرهاحنجرة القارىء "[2] .

لقد استخدم الباحثون فى علم النفس والتربية بعض المصطلحات التى تتصل بهذا الموضوع مثل (المقروئية) و(الانقرائية) ويقصدون بهما مناسبة النص المقروء

---

(١) انظرالنكت ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله وزغلول سلام ، ص٨٨ .

(٢) تدريس العربية فى التعليم العام ، رشدى طعيمة ( بالاشتراك ) ، دار الفكر العربى ٢٠٠٠ ، ص١٢٤.

لمستوى القارىء وكذلك مدى اقتدار القارىء على إيصال المعنى للسامع وإقناعـــه به ، واستخدمت هذه الكفاءة فى علم النفس التربوى أداة لقياس سواء الشخصية ، فكلما عكست القراءة قدرة القارىء على الإيصال دلت على سواء شخصية القارىء .[1]

ومن المهارات الضرورية التى يجب أن يكتسبها الطالب أيضا ( الاستماع ) "فانطباع الصورة الصحيحة للكلمة فى الذهن يمد المخزون اللغوى بتغذية سليمة ، " ويرى دون برون أن المقصود بالاستماع هـنا ليس السماع ، بل المقصود به هو الإنصات ، وهذا أكثر دقة فى وصف المهارة التى ينبغى أن يهتم بها المعلم ، وإذا كانت القراءة عملية تقوم بشكل كبير على النظر إلى المكتوب ، أو التعرف عليه ثم تفسيره ، فإن الاستماع هو عملية إنصات إلى الرموز المنطوقة ثم تفسيرها "[2] .

**ثانيا – ما يتعلق بمهـــارات الكتابة :** .

تعد الكتابة وسيلة مهمة فى التواصل اللغوى ، لاستخدامها فى الإرسال والاستقبال ، وتشتمل الكتابة على جانبين مهمين ، أولهما صحة الكتابة ، وثانيهما جمالها ، أما صحة الكتابة فيعالجها علم الإملاء ، وأماجمال الكتابة فيعالجه علم الخط العربى .

---

١ انظـــر بحـــث مهارات القراءة والكتابة وتنمية التفكير للباحث (بالاشتراك)، مجلة الطفولة والتنمية ( التى يصدرها المجلس العربى للطفولة ) ، العدد (٨) المجلد(٢) ٢٠٠٢/٢٠٠٣م ، بدءا من ص ٥٣ .

٢ تدريس العربية فى التعليم العم ٧٩

١- قواعد الإملاء :

اهتم المتقدمون والمحدثون بهذه القواعد ، فقد سجل كثير منها فى كتب التراث مثل أدب الكاتب لابن قتيبة[١] والمقتضب للمبرد وشرح التصريح للأزهرى ، وأصدر مجمع اللغة العربية بالقاهرة قراراته المهمة بشأن تيسير الكتابة ، وكتب العلامة عبد السلام هارون كتيبا قيما فى قواعد الإملاء .

وكل من يعمل فى حقل التدريس الجامعى يلاحظ الأخطاء المعيبة التى يقع فيها الطلاب ، فمما أحصيته فى ذلك المجال :

همز ألف الوصل ، وإهمال همزة القطع ، وكتابة التاء المربوطة مفتوحة أحيانا مثل :مراعات ومعانات ، وإعجام ضمير الهاء مثل : بة ومنة وعلية ، وإهمال التاء المربوطة ، وعدم التفرقة بين الواوى واليائى فى ألف الأفعال والأسماء اللينة المتطرفة .

ويخطىء بعض الطلاب كذلك فى الألف التى تتبع واو الجماعة ، ويخطئون كثيرا فى همزوسط الكلمة ، وكذلك ما شاكل جمع المذكر السالم وليس منه كما فى مليون ومساكين وشياطين .

ويمكن أن نمد الطالب المعلم ببعض طرق التدريس الميسرة فى هذه المسائل حتى يتسنى له تقديمها لتلاميذه

---

(١) انظر كتاب تقويم اليد فى أدب الكاتب لابن قتيبة.

فقد وضع مجمع اللغة العربية بالقاهرة بعض القرارات التى تعتمد على أسس صوتية بشأن تيسير كتابة الهمزة(١) ، سأبينها فيما يأتى :

يعتمد هذا الأساس الصوتى على مبدأ القوّة والضعف بين الحركات القصار : الكسرة والضمة والفتحة ، فالكسرة أقوى الحركات ، يليها الضمة ، ثم الفتحة ، ومن المعروف أن السكون ليس حركة ؛ وإنما هو مستوى نطقى يعنى عُرْى الحرف من الحركة .

ونعرف أيضًا أن لكلٍّ حركة قصيرة حركة طويلة من جنسها ؛ فالكسرة قصيرة ، والياء فى مثل (يميل) حركة طويلة ، ولضمة قصيرة ، ولواو فى مثل (يقول) حركة طويلة ، والفتحة قصيرة ، والألف فى مثل (مال) حركة طويلة .

**لكن ، كيف نستخدم هذا الأساس الصوتى فى كتابة الهمزة ؟**

أ- علينا أن ننظر فى الكلمة المتضمنة للهمزة .

ب- نحدد الحركة القصيرة للهمزة .

ج- نحدد الحركة القصيرة للحرف الذى يسبق الهمزة .

د- نكتب الهمزة على حرف المد (= الحركة الطويلة) الناتج من أقوى الحركتين فمثلاً : يُؤَجِّل :

---

(١) انظر القرارات العلمية ، إبراهيم الترزى ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، (ص : ٣١٠) وما بعدها .

- حركة ما قبل الهمزة (الضمة على الياء) .
- حركة الهمزة نفسها (الفتحة) .
- الضمة أقوى من الفتحة .
- ترسم الهمزة على الواو (الحركة الطويلة) الناتجة عن أقوى الحركتين .

وشكا إلى بعض الطلاب نسيان الترتيب بين الحركات القصار ، و هذا المنهاج يحتاج إلى ضرورة تذكرها ، فاقترحت عليهم الحكاية التالية لتذكرهم بتريب الحركات :

جاءنى طفل يتيم مكسور الخاطر ، فضممته إلى صدرى ، وفتحت حافظة نقودى ، وأعطيته شيئا فسكنت نفسه ، فكان ذلك المثل تذكرة لم ينسهم ترتيب الحركات القصار أبدا .

أمثلة تطبيقية للمنهج الصوتي في كتابة الهمزة المتوسطة:

يَأْمُر : فتحة الياء أقوى من سكون الهمزة ؛ رسمت الهمزة على الألف .

سَأَل : الفتحة حركة الهمزة وحركة ما قبلها ، رسمت الهمزة على الألف .

يَسْأَل : فتحة الهمزة أقوى من سكون السين ، رسمت الهمزة على الألف .

جُزْأين : فتحة الهمزة أقوى من سكون الزاى ، رسمت الهمزة على الألف .

أَفْؤُس : ضمة الهمزة أقوى من سكون الفاء ، رسمت الهمزة على واو .

**تفاؤُل** : ضمة الهمزة أقوى من الألف (عبارة عن فتحة طويلة) ؛ رسمت الهمزة على الواو .

**جُزْؤُه** : ضمة الهمزة أقوى من سكون الزاى ، الهمزة على واو .

**يملَؤُه** : ضمة الهمزة أقوى من فتحة اللام ، الهمزة على واو .

**لؤلُؤْ** : ضمة اللام أقوى من سكون الهمزة ، الهمزة على واو .

**يُؤَازر** : ضمة الياء أقوى من فتحة الهمزة ، الهمزة على واو .

**رُءُوس** : الحركتان متماثلتان ، رسمت الهمزة على واو ، ثم حذفت حتى لا يتوالى مثلان .

**فُئُوس** : الحركتان متماثلتان رسمت الهمزة على واو ثم حذفت حتى لا يتوالى مثلان ووصلت ياء الهمزة بين الفاء والواو .

**يئِس** : كسرة الهمزة أقوى من فتحة الياء ، رسمت الهمزة على ياء .

**أئِن** : (همزة استفهام + إنْ) ، كسرة الهمزة الثانية أقوى من فتحة الهمزة الأولى ، رسمت الهمزة على ياء

**أسئِلَة** : كسرة الهمزة أقوى من السكون ، رسمت الهمزة على ياء .

**بَرِئْتُ** : كسرة الراء أقوى من سكون الهمزة ، رسمت الهمزة على ياء .

**ائْتزر – ائْتمان – ائْتمن** : كسرة ألف الوصل أقوى من سكون الهمزة ، رسمت الهمزة على ياء .

**فَأْتزر** : فتحة الفاء أقوى من سكون الهمزة ، رسمت الهمزة على ألف . (دخلت الفاء هنا على (ائتزر) فحذفت ألف الوصل) .

**رِئَــة** : كسرة الراء أقوى من فتحة الهمزة ، رسمت الهمزة على ياء .

**تَساءَل** : فتحة الهمزة من جنس ألف المدّ ، رسمت الهمزة على السطر حتى لا يتوالى مثلان .

**مَوْءُودة** : ضمة الهمزة أقوى من سكون الواو ، ترسم الهمزة على واو ، وتحذف هذه الواو حتى لا يتوالى مثلان .

ملحوظة :

إذا كان قبل الهمزة المتوسطة ياء ساكنة ، رُسمت الهمزة على ياء مثل : .

هيْئة – شَيْئِه – شيْئًا – شيْئان .

ولقد قمت بتدريس كتابة الهمزة بهذه الطريقة الميسرة عدة مرات ولم يستغرق تعليمها غير ساعتين .

إن أهم ما أقترحه أيضا فى هذا المقام ضرورة انطباع الصورة البصرية الصحيحة للكلمة فى أذهـــان الطلاب مع تعليم القاعدة الإملائية ، فإن مستعمل اللغة يستدعى عناصر التعبير الكلامية والكتابيـــة من المخزون اللغوى المستودع فى ذهنه ، وهنا ينعكس أثر الاستماع الصحيح والنماذج المرئية الصحيـحة فى الاستعمال اللغوى ، فبعد توضيح الضابط التقعيدى على النحو السابق يمكن عرض النماذج البصرية على الطالب بهذه الطريقة :

يَأْمُر – سَأَل – يَسْأَل – جُزْأين – أُفْؤُس –

تفاؤُل

جُزْؤُه – يملَؤُه – لؤلُؤْ – يُؤَازر – رُءُوس
– فئُوس
يَئِس – أَئِن – أَسْئِلَة – بَرِئْتُ – ائْتزر –
ائْتـــمان
ائْتمن – فَأْتـــزر – (ائتزر) – رِئَـــة –
تَساءَل
مَوْءُودة – هيْئة – شَيْـــئِهِ – شيْـــئًا –
شيْئَـــان

وعلى الطالب ملاحظة هذه النماذج والمقارنة بينها لتنشيط مهارة الاستنتاج ، وبذلك يجتمع لديه عدة مصادر للكتابة الصحيحة ، منها معرفة القاعدة أو انطباع الصورة البصرية الصحيحة للكلمة (الملاحظة) ، أو الاستنتاجات التى ترجع إلى المهارات الشخصية .

ومن المسائل الكتابية التى يمكن توظيف التكامل بين المستويات اللغوية فى معالجتها ، امتدادا للطريقة التىانتهجتها فى هذا البحث:

*** شكل الحروف أو ضبطها بالحركات والسكون : فمن اللافت للنظر أن يكتب الطلاب الكلمات الآتية مضبوطة بهذا الشكل :

- قَـــا ل : المقطع الأول = ص ح ح ح = قاف +فتحة +ألف المد .
- يقُـــول : المقطع الثانى = ص ح ح ح = قاف +ضمة +واو المد .
- يمِـــيل : المقطع الثانى = ص ح ح ح = ميم + كسرة + ياء المد .

وإذا رجعنا إلىخصائص المقاطع العربية لانجد فيها التتابع الصوتى (ص ح ح ح) ، فالذى يتبع الصامت (ح) أو (ح ح) ، وعلى هذا لا تتفق الصورة السابقة فى الضبط مع خصائص المقاطع الصوتية ، والذى أرجحه ألا يتحمل الصامت الذى يسبق الحركة الطويلة حركة قصيرة فالطويلةحركته ، والصامت لايتحمل غير حركة واحدة قصيرة كانت أو طويلة ، والذى يؤيد هذا أن الحركة القصيرة فوق الصامت المتحرك بالحركة الطويلة لاوظيفة لها ، فما الضبط الذى تؤديه فتحة قاف (قال)أو ضمة قاف (يقول) أو كسرة ميم (يميل) !!

قال ابن رشيق فى العمدة "وقد أنكر الجرمي والأخفش وأصحابهما على الخليل تسمية الرس ، وقالوا: لا معنى لذكر هذه الفتحة؛ لأن الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحاً ، وإنما احتيج إلى ذكر الحذو قبل الردف لأن الحذو قد يتغير فيكون مرة فتحة قبل ألف ومرة كسرة قبل ياء ومرة ضمة قبل واو"[(١)] .

فإذا كان الردف حرف مد قبل الروى ، لم يكن معنى أيضا لأن تسبق ألف الردف بفتحة ولا واوه بضمة ولا ياؤه بكسرة .

ويرى الخليل أن الفتحة والكسرة والضمة زوائد ، يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلم به ، والبناء هو الساكن الذى لا زيادة فيه ، فالفتحة من الألف والكسرة من الياء ، والضمة من الواو[(٢)] .

---

(١) العمدة ، ابن رشيق القيروانى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل (بيروت) ، ط٤ ، ١٩٧٢ ، ١٦٤/١.

(٢) الكتاب لسيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ، ط٢ ١٩٨٢ ، ٢٤١/٤ ، ٢٤٢ .

فالحركات القصار إذا ضوعف زمنها صارت حركات طوالا ، هى ألف المد بمقدار فتحتين متصلتين ، و واوه بمقدارضمتين متصلتين ، وياؤه بمقدار كسرتين متصلتين ، وهى حالئذٍ من الفونيمات التركيبية التى يبلغ عددها خمسة وثلاثين فونيما .

وزمن الحركات الطوال قابل للزيادة أيضا ، وهى عندئذ من الفونيمات فوق التركيبية التى تكتسب دلالتها من المد الصوتى المصحوب بالنبر والتنغيم .

*** إعجام الضمير : سبق أن أشرت إلى خطأ بعض الطلاب فى إعجام ضمير الغائب نحو (بة و منة) ، وقد وجدت تقبل الطلاب لتوظيف المستوى النحوى فى مثل هذه الظاهرة ، فهذان الشكلان شبها جملة من الجار والضمير الذى محله الجر ، وشبه الجملة ليس كلمة واحدة بل كلمتين .

وتمرس الطلاب بمثل هذه التراكيب ، فإذا قبل التركيب تجزئته إلى حرف جر وضمير مثل (عليه)=على + الضمير ، (إليه)=إلى+ الضمير ، كتب الضمير مهملا غير معجم .

*** عدم همز ذوات ألف الوصل إذا نقلت : والنقل اللغوى الذى أقصده هنا أن يسمى بالمصادر الخماسية أو السداسية ، نحو انتصار وابتهاج فعندئذ يجب قطع الهمزة فنكتب :إنتصار وإبتهاج[1] .

---

(١) انظر بحث(ما تختص به الأعلام) للباحث ، مجلة فكر وإبداع ، العدد الثامن .

٢- مسألة في علامات الترقيم[١]

يستعين المتحدّث فى كلامه بالتطريز الصوتى الذى يساعد على إفهام المراد من الكلام ؛ كاستخدام النبر والتنغيم على ما سبق بيانه ، وقد يلجأ المتحدّث أيضا إلى استخدام الإشارة أو التعبير بالوجه ، أو يؤدى بعض الحركات التى تساعده على أداء المراد .

أمّا الكاتب فلا سبيل لديه إلى هذا ، ولذلك فهو يتطرّق إلى مساعدة القارئ على الفهم بوضع علامات الترقيم فى أثناء الجمل .

"والهدف من تدريس علامات الترقيم مساعدة التلاميذ على الكتابة الصحيحة ، وزيادة مقروئية القارىء لهذه الكتابة "[٢] ، فيجب أن توظف هذه العلامات توظيفا صحيحا حتى تؤدى دورها الدلالى ، فيعرف الطالب أن الفصلة توضع بين جمل الفقرة الواحدة لتكامل المعنى مثل :اعتزازنا بلغتنا يتطلب معرفة قواعدها ، والتحدث بها فى الأماكن الرسمية ، وألاّ نستخدم الألفاظ الأجنبية إلاّ للضرورة ، ويعرف أن الفصلة المنقوطة (؛) توضع بين جملتين تكون الثانية مُسبّبة عن الأولى أو سببًا فيها مثل : أضاع عمره لاهيًا ؛ فخسر الدنيا والآخرة .

كما أن علامات الترقيم تنسق الكتابة فتكسبها شكلا تنسيقيا جميلا ، وتكشف عن دور المتلقى فى فهم النص المكتوب ، فإذا أتحنا لعدد من الطلاب أن يضعوا علامات الترقيم فى أثناء نص من النصوص ، لانجد اتفاقا بينهم

(١) كتب القلقشندى فى صبح الأعشى عن أصول تنسيق الكتابة ، وكتب أيضا عبد العليم إبراهيم عن علامات الترقيم ، وقد رجعت إليهما .

(٢) تدريس العربية فى التعليم العام ، ٣١٠.

حول هذه العلامات ، مما يدل على أنهم اختلفوا فى فهم النص فلم يتفقوا فى علاماته .

ولا يقتصر أثر علامات الترقيم على الدلالة فقط ، إنما يتطرق إلى النحو والأصوات ، ففى الأمثلة الآتية:

بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله ، الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، الحمد لله ، رب العـــالمين

يتعين الجر فى النعتين (الرحمن – الرحيم)فى المثال الأول ، ويجوز فيهما الرفع والنصب مع وضع الفصلة قبلهما ، وكذلك كلمة (رب) يتعين جرها فى المثال الأول ويجوز رفعها إذا سبقتها الفصلة .

أما علاقة هذه العلامات بالأصوات فإن كلا منها ينغم صوتيا بحسب ما يشير إليه ، فعلامة الاستفهام تصاغ بنغمة التساؤل والعلامة (!) تصاغ بنغمة التعجب ، والنقطة ( . ) تنهى الجملة بالنغمة الهابطة وهكذا .

٣- مجال فن الخط العربي :

يهدف هذا العلم إلى تحسين الخط ومراعاة جمالياته ، وقد لقى الخط اهتماما كبيرا فى القديم والحديث أيضا ، حيث زَخَر تراثنا العربى باهتمام كبير فى مجال الخط العربى ؛ فتكلَّم ابن النديم (ت:٣٨٥هـ) فى كتابه (الفهرست) عن أنواع الأقلام وخطوط المصاحف وفضائل الخط[١] ، وعدّ ابن خلدون (ت: ٨٠٨هـ) الخط العربى من الصنائع الإنسانية ؛ فعرَّف هذا العلم ، ثم تتبّع

(١) انظر الفهرست ، ابن النديم ، طبعة المكتبة التجارية ، (من ١٢ : ٢٣) .

تاريخه ومراحل تجويده[1] ، ووقف القلقشندى (ت:٨١١هـ) فى صبح الأعشى على كُلِّ الجوانب التى تتصل بالخط العربى ؛ فقرن بين الخط الجيّد والقراءة الجيدة ، وذكر أن الخط قسيم اللفظ فى البيان عمّا فى النفس من الكلام ؛ يقول : "الخط موازٍ للقراءة ، فأجود الخط أبينه ، كما أنّ أجود القراءة أبينها ، ولا يخفى أن الخط الحسن هو البيّن الرائق البهيج ، والخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها"[2] .

ثم تطرّق القلقشندى إلى الكلام عن تناسب الحروف ومقاديرها فى كلّ قلم ، وما يطمس من الحروف وما يفتح ، وتكلّم عن أنواع الأقلام ، ثم أورد نماذج للحروف فى حالتى : إفرادها وتركيبها[3] .

ومن أهم ماكتب عن الخط فى الحديث ( مصور الخط العـــربى ) للمهندس ناجى زين البغـــدادى و( قواعد الخط العربى) لهاشم محمد البغدادى .

وقد أهمل هذا الجانب إهمالا كبيرا فى جميع مراحل التعليم ، وأصبح إسناد مادة الخط العربى – فى أحايين كثيرة – لمن لايحسن الكتابة ، ولا يعرف كثيرا عن أصولها الفنية ، ونظر كثير من الناس إلى الخط نظرة تهميش ، حتى نفى البعض تحصيل الصلة بين الخط الجيد والتفكير المبدع " فيجب أن نلاحظ

---

(١) المقدمة ، ابن خلدون ، طبعة الشعب ، ٣٥٦ وما بعدها .

(٢) صبح الأعشى ، القلقشندى ، المطبعة الأميرية ١٩١٤م ، ٢٥/٣

(٣) نفسه ٣/٤٤-١٤٣ .

أن التأكيد على جمال الخط ووضوحه أثناء درس التعبير التحريرى لايعد دافعا مقيدا للتعبير الجيد ، فالمدرسون ذوى الخبرة أكدوا أنه من النادر أن تجد خطا جميلا يسير جنبا إلى جنب مع عقل مبدع فى التعبير ، تقول مدرسة أمريكية : إن الكتاب المجيدين من التلاميذ هم نساخ ممتازون ، لكن العقول الفنية المبدعة فى التعبير غالبا ما تفشل فى استخدام القلم ، وهذا يعنى أن التلاميذ عندما يركزون على جمال الخط ، فإنهم يكونون أقل قدرة على التركيز على المعانى والتعابير"[١] .

فلا نريد أن تعلق هذه التصورات الخاطئة بالأذهان ، فيعتقد الطلاب انفصام الصلة بين حسن الخط وإبداع العقل ، وإذا لاحظ أحد ذلك فى نفسه فله أن يكتب فى مسودات ثم ينصرف بعد فراغ الكتابة إلى تبييض كتابته بخط جميل ، لقد كان إتقان الخط أمرا يسعى إليه من قبل الأ مراء والوزراء ، فكان ابن مقلة خطاطامن وزراء الدولة العباسية ، استوزره ثلاثة من خلفائها وكتب المصحف الشريف مرتين .

ومن أشهرأنواع الخط التى استقرّت لدينا فى العصر الحديث : الكوفى والثُلث والنّسخ والفارسى والديوانى والرقعة .

وقد وجدت من خلال التجربة العملية[٢] أن أحسن طريقة فى تعليم الخط تقسيم الحروف الفرادى إلى مجموعات ، فتضم كل مجموعة الحروف التى

---

(١) تدريس فنون اللغة العربية ، د. على مدكور ، دار الشواف بالرياض١٩٩١ ، ص١٥.

(٢) حصلت على معهد الخطوط ومدته أربع سنوات دراسية ، ودرّست الخط عدة مرات .

تشترك فى أسس محددة ، دون أن نعتمد على الترتيب الهجائى المتعارف عليه ، فتشتمل المجموعة الأولى – فى خط الرقعة مثلا – على الألف والراء والزاى والواو ولام الألف ، والثانية على الباء والتاء والثاء والفاء والكاف ، والثالثة على الجيم والحاء والخاء والصاد والضاد والطاء والظاء والهاء ، والرابعة على الدال والذال والعين والغين والياء ، والخامسة على النون والسين والشين والقاف والكاف ، والسابعة على الميم .

يتبع ذلك بيان خصائص الاتصال بين الحروف ، ثم تقدم للطالب نماذج بغرض محاكاتها ، مع التعريف بالقواعد العامة التى يجب مراعاتها فى هذا المجال فلا بأس بالمعلم أن يوضحها لطلابه ، كالحروف التى يكتب جزء منها تحت مستوى السطر فى كل قاعدة ، ومراعاة التأنى فى محاكاة النموذج الجيد بقدر المستطاع ، وكذلك مراعاة تناسب الحروف والكلمات من حيث أحجامها والمسافات التى بينها .

ويجب على الكاتب أيضا ترك بياض فى بداية كل فقرة ، وترك مسافة بين كل فقرة وأخرى ، وكذلك التحقق من عدد نقط الحروف ، مع ضبط مواضعها بالنسبة لحروفها ؛ فلا توضح النقط فوق الحرف المهمل فتعجمه ، أو تزيد فوق المعجم فتطمسه ، فيحدث ذلك لبسا عند القراءة .

وأستطيع أن أجزم – عن تجربة– بأن معظم الراغبين فى تحسين الخط يستطيعون بلوغ ذلك فى فترة لاتتجاوز عشر ساعات مع تمرسهم بما يدرسون ، وتمرينهم عليه .

ومما يحمد لنظام التعليم المصرى فى المرحلة الأساسية تخصيص حصص للخط العربى ، مما يدعو معلمى الغد إلى السعى نحو دراسة الخط لأداء مهمتهم فى الحصص التى خصصت لها .

**ثالثا – التطبيـــــــــق المعجمى :**

وهنا نطمح إلى أن يتمرّن الطلاب المعلمون على تصريف الصيغ ، وتقليب بنى الكلمة ، ويحسن أن يتخذ الطالب المعلم منهجا تطبيقيا باستخدام بعض المعاجم الميسرة ، كلسان العرب لابن منظور ، والمعجم الوسيط الذى أصدره (مجمع اللغة العربية بالقاهرة) ، فلسان العرب يرجع واضعه إلى القرن الثامن الهجرى وهذا يدلنا على غزارة المادة اللغوية التى تضمنها هذا المعجم ، " فقد اعتمد ابن منظور أكثر ما اعتمد علىمصادر خمسة هى تهذيب اللغة للأزهرى ، والمحكم لابن سيده ، والصحاح للجوهرى ، والجمهرة لابن دريد ، والنهاية فى غريب الحديث لابن الأثير"[1] .

أما المعجم الوسيط فيتميز باشتماله على بعض المصطلحات الحديثة وسهولة الكشف فيه ، وقد لاحظت أن هذا المعجم اختصار لما ورد فى لسان العرب فى كثير من المواضع ، "والمعجم الوسيط شاهد على ما أعلنه المجمع عند إنشائه من العمل على إنهاض العربية وتطويرها بحيث تساير النهضة

---

البحث اللغوى عند العرب ، د. أحمد مختار عمر ، عالم الكتب١٩٨٢ ، ص ٢٢١ ، وهذا ما ذكره ابن منظور نفسه فى مقدمة اللسان.

العلمية والفنية فى جميع مظاهرها ، وتصلح موادها للتعبير عما يستحدثه من المعاني والأفكار ، ومن ثم فهو معجم للعربية الحديثة" [1]

وأهدف هنا إلى أن يتعرف الطلاب من هذا المنهج على الجذر اللغوى وما يشتق منه مع مراعاة ضبط هذه المشتقات ونطقها نطقا صحيحا ، ولا أقصد هنا إلى تلقين أبواب الصرف العربى ، وإنما أهدف إلى رياضة ألسنة الدارسين بغرض تعودهم على النطق الصحيح من المصادر الأصلية .

مثال تطبيقى على مادة (سلم) من الوسيط :

- سَلَمَ الجِلْدَ يسلِم سَلْما : دبَغَه .
- سَلِمَ من الآفات يسلَم سلاما وسلامة : بَرِئَ
- وأسلَم انقاد وأخلص لله ، وأسلم عن الشىء تركه .
- وأسلَم الشىءَ إليه : دفعه .
- واستلم الزرعُ : خرج سنبلُه ، واستلم الحاج الحجَرَ الأسودَ : لمسه بالقُبْلة أو باليد .
- وتسلَّم الشىءَ : أخذه وقبضه ، وتسلَّم منه : تبرّأ .

بمطالعة هذا النص المختصر من مادة (سلم) يمكننا التعرف على صيغة الفعل الثلاثى (سلم) ومعناه مفتوح العين ومكسور العين ، وكذلك المصدر من الصيغتين .

---

(١) القياس فى اللغة العربية ، د. محمد حسن عبد العزيز ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٥ ، ٢٧٣ .

ثم ننتقل إلى الرباعى المزيد بالهمزة (أسلم) والفرق بين المعانى التى يؤديها تعلق هذا الفعل بالجار ؛ فـ(أسلم عن) غير أسلم إلى . . وهكذا ، ثم نمضى إلى الخماسى (استلم) وفيه معنيان ، خروج الزرع أو لمس الحجر الأسود ، وهذا يبيّن الخطأ الذى يقع فيه كثير من الناس باستخدامهم (استلم) بمعنى أخذ الشىء ، وهذه دلالة الفعل (تسلّم) وليس (استلم) .

ويمكننا أن نتصور قدر الفائدة التى نحصلها من هذا المنهج المعجمى ، عندما نستكمل – فضلا عما سبق – معنى سائر الصيغ لهذه المادة (سلم) ، مثل : سالمه – سلم – تسالما – تمسلم – استسلم – الإسلام – الأُسَيْلِمُ – السلام – السّلامى – السلامان – السُّلَم – السَّلَم – السَّلِمَة – المسلم .

وفى ضوء التمرين على استخدام المعجم كما سبق أن أوضحت يمكن ملاحظة : التجرد والزيادة ، والجمود والاشتقاق ، والتثنية والجمع ، والمصادر واسم الفاعل و اسم المفعول و الصفة المشبهة وصيغ المبالغة و اسم التفضيل .

وفى أثناء المعاجم أيضا يلاحظ الطلاب المعلمون كيفية كتابة الكلمة ، وما للغة المعاجم من اختصار وتركيز شديدين ، فهذا نموذج من كتاب العين للخليل(من باب العين والجيم والشين معهما) "ومن قال: الأشجع: الممسوس من الرجال فقد أخطأ . لو كان كذلك ما مدحت به الشعراء ، والأشجع في اليد والرجل: العصب الممدود فوق السُّلامَى ما بين الرسغ إلى أصول الأصابع التي يقال لها: أطناب الأصابع . . . . ، والشجاع: بعض الحيّات ، وجمعُه شُجْعانٌ وثلاثة أشْجِعَة ، ورجلٌ شُجاعٌ وشُجَعَةٌ ، وشِجَعَةٌ . . وامرأة شُجاعة ، ونسوةٌ شُجاعاتٌ وشجائع ، وقوم شُجَعاءُ وشُجْعَةٌ وشِجَعَةٌ على تقدير صُحْبَة وغِلْمة ، ورجلٌ شَجيعٌ ، أي: شُجاعٌ ، مثل: عَجيب وعُجاب ، والشَّجاعة: شِدَّةُ القلب عند

البأس ، تقول: تَشَجّعوا فحَمَلوا . ورجل أشجع يرجع معناه إلى الشُّجاع ، أشْجَعُ: حيّ من قيس ، بنو شُجَع حيّ من كنانة"[1] .

هكذا نقد أن يكون الأشجع الممسوس ، وبرر نقده ، وذكر الدلالات الواردة فى كلمة(الشجاع) ، والصيغ المشتقة منها ، وما يخص المذكر والمؤنث من هذه الصيغ ، كل ذلك فى كلمات محدودة وأسطر معدودة ، وهذه اللغة فى ذاتهما تدريب على كيفية طرح المعلومات وسرد المواضيع بطريقة مختصرة مركزة ، مع الدراية بأن لغة المعجم أكثر تركيزا وأشد اختصارا من غيرها .

**رابعا – التحليل الصوتى للصرف العربى :**

زيادة على ما يمكن تحصيله فى الجانب الصرفى من خلال مطالعة المعجم العربى – على ما سبقت الإشارة إليه– هناك بعض الأسس التى يجب أن يكتسبها الطالب المعلم لتدريس الصرف العربى ، فعلم الصرف مبنى على ظواهر صوتية جاء أكثرها للتخلص من صعوبة النطق وتجشمه ، لذا يجب أن يدرك الطالب المعلم دور هذه الظاهرة فى شرح دروس الصرف للتلاميذ ، عليه أن يدرك دور الخصائص الصوتية فى التخلص من الثقل الصوتى الذى يعد أهم أهداف التصريف .

فلقد عدّ سيبويه وكذلك ابن جنى البدل أو الإبدال ، وسيلة فى ترك الكلفة التى يجدها المتكلم لو أنه تجشم النطق بالصيغ المختلفة من المادة المعينة ، وحيث كان البدل – إذن – فلمراعاة صوتية فى الكلمة ، وباب البدل واسع وأمثلته كثيرة ، يقول ابن جنى : "وأما البدل فإن تاء (افتعل) إذا كانت

(١) كتاب العين للخليل ، تحقيق مهدى المخزومى وإبراهيم السامرائى ، دار الرشيد (بغداد) ، ١٩٨٠ ، ٢١١/١ ، ٢١٢.

فاؤه صادًا أو ضادًا أو طاء أو ظاء ، يقلب طاء البتة ، لابد من ذلك[1] ، فهم قربوا التاء :من لفظ الصاد والضاد والطاء ، بأن قلبوها إلى أقرب الحروف منها وهو الطاء"[2] .

وتبدل الدال من التاء فى افتعل ، إذا كان بعد الزاى فى ازدجر ونحوها[3] مثل : "ازدهى وازدان ، فالزاى لما كانت مجهورة ، وكانت التاء مهموسة ، وكانت الدال أخت التاء فى المخرج وأخت الزاى فى الجهر ، قربوا بعض الصوت من بعض فأبدلوا التاء أشبه الحروف من موضعها بالزاى"[4] .

وكلما استنكر الطالب هذه المسائل لاحظ مايأتى(استنتاجا من النصوص السابقة):

أ- أن معظم الظواهر الصرفية تعتمد على الناحية الصوتية لا الحرفية ، أعنى التتابع النطقى لا نظام الكتابة .

ب- أن الذى يجذب الصوت نحو الإبدال صفة من صفات الأصوات كالجهر أو التفخيم .

ج- يحافظ فى الصوت المبدل منه على المخرج ، بأن يستدعى شبيهه فى المخرج .

د- يراعى فى الصوت المبدل به اتفاق صفته مع الجوار الصوتى .

---

(١) سر صناعة الإعراب ٢٢٣/١ .

(٢) نفسه والموضع .

(٣) الكتاب ، ، ٢٣٩/٤ .

(٤) سر صناعة الإعراب ٢٠٠/١ ، بتصرف .

وظاهرة الإبدال – إذن – لا تتم إلا على أساس التقارب بين الأصوات المبدلة ، وإن الغرض منه تحقيق نوع من الاقتصاد فى عمليات النطق المتتابعة ، والمقصود بالتقارب هنا ، الاتحاد أو التقارب فى المخـــرج ، ومن أهم الصور التى تدعو إلى الإبدال (استنتاجا من كلام ابن جنى السابق) :

- تجاورمطبق مع غيرمطبق ، كالصادوالتاء فى اصتبر .
- تجاور مجهور مع مهموس ، كالزاى والتاء فى ازتهر .
- عدم التناسب بين الحركات والحروف ، كأن يسبق الواو الساكنة كسرة .

ويكون اعتماد الإدغام أيضا على التقريب الصوتى فى نحو: قطّع وشدّ وامّحى وامّاز[1] ، فالتقريب فى المثالين الأول والثانى تقريب بالإدغام لمتماثلين ، أما الثالث والرابع فالتقريب بينهما مخرجى ، وهذه الظاهرة تسمى المماثلة المخرجية ، كأن تحول النون تحت تأثير الباء إلى ميم ، كما فى انبعث انبرى اللتين تنطقان (امبعث وامبرى)[2] .

والمعنى الجامع للإدغام – على اختلاف أنواعه – تقريب الصوت من الصوت كما يقول ابن جنى ، وهو وسيلة للتخلص من الكلفة والاستثقال لأنه لو ترك إدغام الطاء الأولى من قطّع ، فنقول : قططع ، تجشمنا لها وقفة نشعر معها بالتكلف[3] .

---

(١) الخصائص ، ابن جنى ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتاب المصرية ٢/ ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٩٥٦

(٢) دراسة الصوت اللغوى ٣٨٠ ، بتصرف

(٣) الخصائص ١٤٠/٢ بتصرف .

وكذلك اعتبر الإدغام والإبدال – عند الرمانى وغيره – وسيلة لتعديل الحروف فى التأليف ، فرارًا من تقارب المخارج ، يقول الرمانى عن التأليف وحروفه : "وذلك أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر ، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشى المقيد لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه ، وكلاهما صعب على اللسان والسهولة فى الاعتدال لذلك وقع فى الكلام الإدغام والإبدال"(١) .

وإذا كان الميل إلى الإبدال والإدغام أساسه تحقيق سهولة النطق ، فنفس العلة قام عليها الإعلال ، لذلك استثقلوا : موزان ومقوول ومبيوع ، واستخفوا فيها ميزان ومقول ومبيع ، فالأساس إذن صوتى ، وهذا ما يجب أن يدركه الطلاب المعلمون .

خامسا – الجانب النـــــحوى :

يعتمد تقويم اللسان على عدة عوامل أهمها الاستماع ، ويجب أن يقدم الاستماع على أنه مهارة كما سبق أن أشرت عندما تكلمت عن القراءة الجهرية ، ويشكل الاستماع إلى بعض النصوص الفصيحة التى تعالج دروسا محددة فى النحو العربى جانبا مهما فى تمكين طريقة النطق الصحيحة من الذاكرة التى تستمد معلوماتها من المخزون اللغوى ، ويستحب هنا أن نختار تلك

---

(١) النكت ، الرمانى ، تحقيق محمد خلف الله وزغلول سلام ، ضمن ثلاث فى إعجاز القرآن ٨٨ ، وانظر سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجى ، دار الكتاب العلمية (بيروت) ، ١٠٢ .

النصوص من اللغة الوظيفية التى نستعملها ، حتى يستطيع الطلاب استخلاص الأمثلة التى تعالج الحكم النحوى ، وترديدها ، ثم التمثيل لهذه الأحكام بأمثلة جديدة .

فلو افترضنا أن أمثلة الفاعل التى استخرجها الطلاب من أحد النصوص (درس عليٌ – استلهم محمدٌ الرد– تحطمت طائرةُ العدو– أصاب المسلم الحزن ) ، ثم ناقشــوها و انــتهجوا نهجهــا فى عشرين مثالا ، فسيغرس ذلك عادة التمرس بالــنطق الصحيح فى باب الفاعل لديهم ، وهلم جرا فى سائر أبواب النحوالتى يجب أن يقدم منها للطالب المعلم تلك الأبواب التى سيصادف تدريسها بالفعل ، وعلى هذا تختار الأبواب التى تقدم لهم من واقع المقررات الدراسية التى تدرس فى المدارس .

لقد شكا إلى أحد المعلمين من صعوبة النحو التى تشكل له حرجا أمام طلابه فى قاعة الدرس ، حتى شكا عدم تذكره لأخوات (كان) ، وطلب أن أرشح له كتابا فى علم النحو ، فقلت إن معظم أخوات كان فى الأزمنة التى تمر بها فى يومك ، فالإنسان يصبح ثم يأتى وقت الضحى ثم يظل وقتا حتى يمسى فيبيت ثم يصير إلى يومه التالى ، فنقول : أصبح ، أضحى ، ظل ، أمسى ، بات ، صار ، ثم أشرت عليه بأن يبدأ بنحو الصف الأول الإعدادى الذى يدرسه من الكتاب الذى يدرس منه ، ثم نتوسع فى هذه الأبواب بعينها من أحد الكتب الميسرة ، وانتهج أخونا هذا النهج وأنا معه أفهمه مرات وأدعى أنى استفدت منه مرة ، حتى استوت ساقه ، ولو نظر كثير من الناس إلى الأركان التى نستعملها استعمالا واقعيا فى التحدث بالفصحى لأ دركوا ظلمهم لأنفسهم مرتين ، مرة فيما ادعوه من صعوبة النحو وأخرى فى دعوتهم إلى هجره .

يجب أن يسترجع الطالب المعلم أيضا من أثناء الشرح مدلول بعض المصطلحات النحوية كالركن والحكم والعلامة والمحل ، فهذه المصطلحات عماد عملية الإعراب .

الطالب المعلم فى حاجة إلى أن يراجع الأبواب التى يدرسها والأبواب التى يكثر استعمالها ، كحاجته إلى إبراز بعض المسائل التى طالما يسأل فيها .

أما ما يدرسه فحصره من الكتب المدرسية كما أسلفت ، وأما سائر المسائل فيمكن الإشارة إلي بعضها فيما يأتى:

١- بيان بعض المسائل التمهيدية :

كالفرق بين البناء والإعراب ، والتعدى واللزوم . وظهور علامات الإعراب ؛ بمعنى القدرة على نطقها فى آخر الكلمة . وتقدير علامات الإعراب ؛ بمعنى عدم القدرة على نطقها فى المعتل الآخر ، والعلامات الأصلية والفرعية .

ومعنى (المحل) فى الإعراب ، وهنا تشغل المبنيات أو الجمل وأشباهها المكان المخصص لأحد الأركان النحوية ، ولا يمنع نظام اللغة ذلك ، على شرط درج ما يحل محل هذه الأركان تحت أحكامها المقننة لها رفعا ونصبا وجرا ؛ فنقول فى : أنت مجتهد ، (أنت) ضمير مبنى فى محل رفع مبتدأ ، فالرفع أصلا للمبتدأ ، ثم خلع على ما شغل مكانه ، وهو ما اصطلح عليه بالمحل .

وقد لاحظت أن كثيرا من الطلاب يرددون مصطلح (المحل) ولايعرفون أنه ذلك الموقع الذى يتوسع فيما يشغله بناء على علاقات معينةمع الكلمات المجاورة ، علاقات تتصل بالانسجام الدلالى ، وبالنظام النحوى ، وتعليق المعانى ، والأصل أن يحل فى ذلك المحل مفرد ، ومن باب التوسع فى اللغة

جاز أن يحل محل الركن المفرد جملة أوما أشبهها من الجار والمجرور أو الظرف والمضاف إليه لذلك لم يقولوا فى :

جاء على يسرع ، وفى القلب شجن ، وحول الكعبة طوافون : إن يسرع منصوب وفى (القلب وحول الكعبة) مرفوع ، لأن حكم (مرفوع) يعنى أن نستطيع النطق بالرفع ، وكذلك منصوب ومجرور ، ونحن فى الجمل وشبهها لانوقع الرفع أو النصب على أى ركن من أركانها ، ولذلك نجعل الكل فى محل ويكون الحكم لذلك المحل الذى كان للمفرد أصلا ، ونقول فى : صلى وهو خاشع ، (وهو خاشع) جملة فى محل نصب حال ، فالنصب أصلا للحال ، ثم خلع على الجملة التى شغلت مكانه .

٢- ربط النحو بالمعنى :

تحاول الاتجاهات اللغوية الحديثة الخروج بالنحومن إطارضبط أواخرالكلم إلى مجال أوسع يتصل بالتركيب اللغوى بكل مايتضمنه من خصائص وقرائن ودلالة وهناك عدة مراجع انتهجت هذا المنهاج ، منها اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان ، وبناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف .

ومن الأمثلة التى تشكل هذه العلاقات التركيبية فى دراسة النحو العربى :

- علاقة الفعل مع المفعول به ، حيث "يرتبط المفعول به مع فعله عن طريق دلالة الفعل على المجاوزة ، وهى التعدية المدلول عليها بحالة النصب ،

وتعدية الفعل إما أن تكون بدلالة الفعل المعجمية من غير وسيلة أخرى ، أو بوسيلة من وسائل التعدية "[1] .

- وفى ربط الخبر الجملة بالمبتدأ "إذا كان الخبر جملة ، فإن الترابط ضرورى بين المبتدأ والخبر ، حتى لايفهم من جملة الخبر أنها مستقلة عن المبتدأ ، . . . فكأن المبتدأ يذكر مرة أخرى فى جملة الخبر ، لأن الضمير وما يعود عليه واحد فى المعنى "[2] .

وترجع بدايات هذه النظرة الموسعة تجاه النحو العربى فى تراثنا العربى إلى الخليل وسيبويه ؛ فقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلىهذا في كتابه« دلائل الإعجاز » واستشهد في غير موضع (مما يتصل بموضوعنا) بنصوص من كتاب سيبويه[3] .

يأتي بعد هذا دور ابن جني الذي يعرّف باب القول على الإعراب بأنه الإبانة عن المعاني ، يقول:« ألا ترى أنك إذا سمعت: أكرم سعيدٌ أباه ، وشكر سعيدا أبوه ، علمت (برفع أحدهما ونصب الآخر) الفاعل من المفعول ، ولو كان الكلام شرْجا واحدا لاستبهم أحدهما من صاحبه[4] .

---

(١) بناء الجملة العربية ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار الشروق ، د.ت ، ١١٦.

(٢) نفسه ٨٩.

(٣) انظر دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجانى ، تحيق محمود شاكر ، الخانجى ، ٢ ، ١٩٨٩ ، ١٠٧ ، ١٣١ .

(٤) انظر الخصائص ٣٦/١ .

ثم يشير ابن جني – بفكره المتوقّد – إلى علاقة التجاذب بين المعاني والإعراب ؛ « وذلك أنك تجد في كثير من المنثور والمنظوم الإعراب والمعنى متجاذبين ؛ هذا يدعوك إلى أمر وهذا يمنعك منه ، فمتى اعتورا كلاما ما أمسكت بعروة المعنى وارتحت لتصحيح الإعراب»[1] .

ولم يقتصر ابن جني – إذن – على مجرّد الإشارة إلى علاقة الإعراب بالمعنى ، ولكنّه يُبين عن الأسرار اللغوية التي تحتويها هذه العلاقة كما رأينا في المثال السابق .

ثم يطالعنا عبد القاهر الجرجاني بمفهوم (النظم) الذي عُرف به ، وأن النّظم هو توخي معاني الإعراب[2] .

هذه مقدمة مختصرة تُبيّن أهمية النحو باعتباره وسيلة مهمة في تشكيل العلاقة بين الإعراب والمعنى ، والذى أفهمه أن مصطلح النحو لايطلق إلا على نظام لغوى دال ذى خصائص وقرائن ، ومن اللافت للنظر أن هذه العلاقة بين الإعراب ةالمعنى متبادلة ، بمعنى تأثير الإعراب فى المعنى وتأثره به أيضا :

– ففى قوله تعالى : (إنما يخشى الله من عباده العلماء[3] ؛ المعنى يحدد إعراب لفظ الجلالة مفعولا . و(العلماء) فاعل لاغير .

---

(١) الخصائص ٣/٢٥٨ ، ٢٥٩ .

(٢) انظر دلائل الإعجاز ٥٥ .

(٣) سورة فاطر ، ٢٨.

- وفى قوله تعالى (فمن شهد منكم الشهر فليصمه)[1] ، للقرطبى فى كلمة (الشهر) رأيان ، أن تكون مفعولا به للفعل (شهد) ، وعليه لايصوم رمضان إلا من شهد الشهر بشروط التكليف المعروفة . ، و الرأى الثانىأن تكون كلمة (الشهر) ظرفا للزمان ، وعليه يكون التأويل : من حضر دخول الشهر فى أوله وهو مقيم لزمه الصيام ، فإن سافر أفطر وقضى[2] .

٤- التحليل الصوتي لبعض الظواهر النحوية :

هناك بعض المسائل النحوية التى لانجد لها تفسيرا فى قواعد النحو ، وإنما يأتى تفسيرها من خلال التحليل الصوتى ، من هذه المسائل :

أ- الجر بالجوار :

ذكر ابن هشام الأنصارى أن الشيء يعطى حكم الشيء إذا جاوره كقول بعضهم هذا جُحرُ ضب خربٍ بالجر ، والأكثر الرفع ، وأشار أيضا إلى قول امرئ القيس : كبيرُ أناس فى بجاد مزملِ . [3]

فكان الأصل فى المثال الأول رفع (خرب) نعتا للجحر ، ورفع (مزمل) فى المثال الثانى نعتا( لكبير) ، فتركوا الأصل مراعاة للجوار .

ولابن جنى تخريج لهذين الشاهدين إذ يرى أن ذلك لم يخالف الأصل فى الإعراب ، وإنما جاء على المضاف لاغير ، يقول ، فيكون المراد: هذا جحر ضب خربٍ جحره ، فيجري "خرب" وصفاً على "ضب" وإن كان في الحقيقة للجحر ، وأراد

---

(١) من الآية ١٨٥من سورة البقرة .

(٢) الجامع للقرطبى ، الهيئة العامة للكتاب ، ٢٩٩/٢ ، ٣٠٠.

(٣) مغنى اللبيب ، تحقيق سعيد الأفغانى بالاشتراك ، ٢٩٥ ، وعجز البيت من معلقة امرئ القيس ، وصدره: كأن ثبيرا فى عرانين وبله .

الشاعر أيضا: مزمل فيه ، فحذف حرف الجر فارتفع الضمير فاستتر فى اسم المفعول . [١]

ب- بناء الضمير على الضم بدلا من الكسر :

كما فى قوله تعالى (فمن أوفى بما عاهد عليهُ الله فسيؤتيه أجرا عظيما)[٢] ، فالأصل فى بناء هذا الضمير (عليهِ) الكسر ، لكن الكسر يقتضى ترقيق لفظ الجلالة ، لذلك جاء مبنيا على الضم لتفخيم لفظ الجلالة ، وهو ما يتناسب مع موقف الوفاء بالعهد مع الله العظيم ، فيكون ذلك أبلغ فى استحضار الهيبة من ذى الجلال .

جـ- منع المصروف من الصرف :

كما فى قوله تعالى (يأيها الذين آمنوا لاتسألوا عن أشياءَ إن تبد لكم تسؤكم)[٣]

" الأصل فيها عند الخليل وسيبويه شيئاء ، بهمزتين بينهما ألف ، وهى فعلاء من لفظ شيىء وهمزتها الثانية للتأنيث ، وهى مفردة فى اللفظ ومعناها الجمع مثل قصباء وطرفاء ، ولأجل همزة التأنيث لم تنصرف" . [٤]

---

(١) الخصائص . تحقيق محمد على النجار ، دار الهدى للطباعة (بيروت) ط٢ ، د.ت ، ٣/ ٢٢٠ . ٢٢١.

(٢) الآية ١٠ من سورة الفتح .

(٣) الآية ١٠١من سورة المائدة .

(٤) التبيان فى إعراب القرآن للعكبرى ، تحقيق محمد على البجاوى ، دار الجيل (بيروت) ، ٤٦٣/١ .

وتأويل النحاة على هذا الوجه يبرر منع كلمة (أشياء) من الصرف ، ومازلت أذكر تفسيرا صوتيا لهذه الكلمة على لفظها دون تاويل ، قدمه لنا أستاذنا الدكتور رمضان عبد التواب فى إحدى محاضراته بدار العلوم ، فهو يبرر منع كلمة أشياء من الصرف فى هذه الآية بتجنب توالى المقاطع الصوتية المتشابهة ، فلو جاءت الكلمة مصروفة اشتملت على عدة مقاطع لاتنسجم مع ما قبلها وما بعدها ، حيث يكون معظمها طويلة مغلقة على النحو التالى :

عَنْ – أَشْ – يا – ءِ – إِنْ – تُبْ

ومع منع الكلمة من الصرف يتحول المقطع الرابع (ءِ) إلى (ءَ) ،فلا يتوالى المقطعان (ءِ = إن و إن ) ، وذلك يخفف وقع المقاطع المتتالية المتشابهة على الأذن ، وهذا من فصاحة القرآن .

ولعدم توالى مثل هذين المقطعين المتشابهين ( إن– إن) فى كلمة أسماء من الآية (أَتُجَادِلُونَنِي فِي أَسْمَاء سَمَّيْتُمُوهَا أَنتُمْ وَآبَآؤُكُم )[1] لم يكن هناك داع لمنع الكلمة من الصرف مع أنها توافق ( أشياء ) فى الوزن الصوتى ،وربما يختلفان صرفيا على أساس رد أشياء إلى شيئاء كما سبق بيانه .

والحق أن كلمة أشياء لم ترد منونة فى جميع الأمثلة التى راجعتها فى مصادر اللغة من الحديث والشعر وغيرهما ،ومن هنا يمكن أن نعتمد على تواتر هذه الكلمة عن العرب على هذا الوجه ، وبهذا يكون معنا تفسيران لمنعها من الصرف : تخفيف النطق إذا تجاورت المقاطع المتشابهة المتماثلة ،أو استعمال العرب لها.

---

١ من الآية ٧١ من الأعراف .

د- النصب بالكسرة على خلاف الأصل:

تعد المخالفة الصوتية وسيلة التخلص من توالى الحركات المتشابهة "والهدف من ذلك تجنب النطق بالحركات المتحدة الطابع ، وهذا يفسر لماذا نصب جمع المؤنث السالم بالكسرة بدل الفتحة ، ولماذا كسرت نون المثنى على عكس نون جمع المذكر السالم التى فتحت "(١) .

ولكن الملاحظ تتابع الحركات المتحدة الطابع فى كثير من الكلمات مع عدم حدوث مخالفة صوتية فيها ، ففى الممنوع من الصرف نقول : تصفد الشياطين فى رمضانَ ، حيث توالت فتحتان هما ألف المد وفتحة الجر على النون ، وأرى أن نفسر هذا النوع من المخالفة فى الحركات المتحدة الطابع باشتراك الصيغة مع الحركات فى تشكيل الثقل الصوتى الذى نتجنبه بتلك المخالفة ، وإلا كان الداعى للمخالفة فى قولنا :كافأت الطالباتِ ، هو نفسه الذى يدعو للمخالفة فى قولنا (فى رمضانَ) ، فللصيغة إذن دور- مع الحركات- فى تشكيل الثقل الصوتى .

٥- التركيز على الأبواب النحوية المستعملة ومعالجة محال الخطأ فيها :

ومنها :

- خصائص الجر ب(رب) .
- اختصاص التاء بجر لفظين هما (لفظ الجلالة ورب الكعبة)
- مواضع كسر همزة إن التىتتعلق فى كل المواضع بدلالة الابتداء .
- إهمال عمل بعض الحروف .
- الفرق بين تاء الحرف وتاء الضمير .

(١) دراسة الصوت اللغوى ، ٣٨٥ ، والعربية الفصحى ٤٨ ، هنرى فليش .

- بناء المضارع .
- إطلاق المفعول فى ( ضرب ضربا) لعدم تقيده بدلالة النوع أو العدد كما فى (ضرب ضربتين أو ضربا أليما) فمعنى المطلق هنا يعنى دلالة .
- خصائص الإضافة .
- أحكام العدد .
- ثبوت الحكم وتغير العلامة ( نصب جمع المؤنث السالم)و(جر الممنوع من الصرف) .
- صرف الممنوع من الصرف .
- الجمل التى لها محل والأخرى التى لامحل لها .
- حكم مطابقة الفعل مع فاعله نوعاوعددا .

**سادسا - الجانب الدلالى :**

لعلم اللغة مجالاته أومستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، فالدلالة مستوى من هذه المستويات ، لكنها المستوى الذى يدخل سائر المستويات فى إطار اللغة ، فكل الوحدات الصوتية المنطوقة أو الحرفية المكتوبة لاتدخل فى إطار اللغة إذا لم يكن لها دلالة أصلا .

إن الدلالة بمثابة المخ من أعضاء الإنسان ، فللأعضاء علاقة فسيولوجية ببعضها ، لكنها تعمل جميعا بإشراف المخ ومراكزه ، والدلالة أيضا لها علاقة بسائر المستويات اللغوية .

إن كل تركيب لغوى له دلالته التى يستمدها من مفرداته ، لكن هذه المفردات تتفاوت معطياتها الدلالية ، فقد تشكل إحدى المفردات المحور الأساسى فى الدلالة ، فإذا قلت : صليت خاشعا ، فالدلالة المحورية التى أعطت الجملة قيمة دلالية للحال ، فهذه دلالة نحوية ، وإذا قلت: استجدانى بعين مُطفِل ، كانت

الدلالة المحورية صرفية لاسم الفاعل ، فالعين فى ذلك الحال تبعث على الشفقة .

وهكذا نستطيع أن نحلل الدلالة إلى دلالة محورية صوتية أو صرفية أو نحوية تكسب التركيب قيمته ، ودلالة مكملة تسهم فى تشكيل المعنى ، فبغير الدلالة المحورية الصرفية فى قول امرئ القيس من معلقته:

وقربة أقوامٍ جعلت عصامها          على كاهلٍ منى ذلول مرحلِ

التى تمثلت فى صيغة المبالغة(ذلول) واسم المفعول(مرحل) لايكون للبيت قيمة ، فضلا عن عدم كونه شعرا ، فهذه الدلالة الصرفية المتمثلة فى :صيغة المبالغة واسم المفعول دلت على أن الشاعر كريم خدم قومه حتى ذُل كاهله من كثرة ما قدم لهم ، فصار كاهله ممهدا لهذا الكرم ، كأنه جبل على ذلك أو خُلق له .

وهذه الجوانب التى عرضت لهالا تفى بحاجة الطالب المعلم حول المعارف التى يجب أن تكون فى ذاكرته قبل تخرجه ، ولا أفصل القول فى سائرهذه المعارف ، فمعظمها مستخلص مما درسه الطالب على أياد بيضاء لعلماء أجلاء ، فمن الضرورى أن يسترجع الطالب هذه المسائل قبل أن يتصدى لمهمة التعليم .

فيكون على وعى بما يتعلق بالاتجاهات المنهجية التى بنيت عليها الدراسات اللغوية ، كالمنهج الوصفى الاستقرائى والمنهج المعيارى اللذين اتخذا أساسا فىجمع اللغة وتقعيد القواعد ، وكذلك ما صاحب هذه المناهج من تعليل وتقدير وتفسير ، وهذا لايمنع من تتبع المناهج اللغوية التى استحدثت حتى القرن العشرين ، بمعنى أكثر تحديدا : حتى التحويلية والتوليدية والنقد الذى وجه إليها .

ويكون الطالب المعلم على وعى كذلك بما يتعلق بأهم مظاهر التطور اللغوى ، ويكون ذلك مقصورا على ما تمس إليه الحاجة ، كبعض التطورات

التاريخية فى أصوات الطاء والقاف ، وبيان أثر الألفاظ الإسلامية فى اللغة ، حيث عرف الاقتباس من القرآ ن كما عرفت ظاهرة التلطف فى التعبير ، ومن ذلك أيضا أثر المولد فى اللغة .

ويعى أيضا مناهج تحليل النصوص ، ويكون ذلك وفقا لأشهر المناهج المتبعة فى التحليل ، مع الاهتمام بمستويات الظواهر اللغوية ، والمعانى الحقيقية والأخرى المجازية ، وأساليب التعبير وخصائصها .

هذه الأفكار المعرفية من شأنها أن تتمم فكرة الاكتساب اللغوى التى عرضتها فى هذا البحث ، لقد سمعنا من غير عالم من أساتذتنا أن اللغة كالجسد ، تتكامل أعضاؤه ولا يؤدى عضو منها وظيفته منعزلا عن سائر الأعضاء .

على هذا الأساس تقوم فكرة الاكتساب اللغوى لإعداد الطالب المعلم وتأهيله ، بهدف تمكينه من معارفه التى تلقاها خلال دراسته الجامعية ، وإمداده أيضا ببعض المعارف الأساسية التى تستوجبها طبيعة عمله ، يأتى ذلك مصاحبا للتحليل الناتج عن توظيف المستويات اللغوية :الصوتية والصرفية والنحوية .

ويجدر بالمعلم– بعدئذ– أن يربط بين واقع الحياة ومادة اللغة العربية التى يدرسها الطلاب ، فلايشعرهم بأن الهدف من الكتاب المقرر مادى أو أنه اجتياز الامتحان ، بل يربط على قلوبهم بما يقنعهم بأن اللغــــة كالأرض والدين والوطن ، فحبها سمة انتمائهم وحقيقته ، ودوام حياة اللغة العربية من حياة الوطن العزيز .

***والله الموفق ، ، ،***

## مصادر البحث ومراجعه :

١ - أدب الكاتب ، ابن قتيبة ، تحقيق محمد الدالى ، مؤسسة الرسالة ، بيروت .

٢ - الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير ، تحقيق محمد بن على ، مكتبة الجيل بصنعاء ، الكتاب العاشر ، ١٩٩٠ .

٣ - الأمالى . أبو على القالى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .

٤ - البحث اللغوى عند العرب ، د. أحمد مختار عمر ، عالم الكتب١٩٨٢ .

٥ - بناء الجملة العربية ، د.حماسة عبد اللطيف ، دار الشروق ، د.ت .

٦ - البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ، ط٤ ، ١٩٧٥ .

٧ - التبيان فى إعراب القرآن للعكبرى ، تحقيق محمد على البجاوى ، دار الجيل (بيروت) .

٨ - تدريس العربية فى التعليم العام ، رشدى طعيمة ( بالاشتراك ) ، دار الفكر العربى ٢٠٠٠ .

٩ - تدريس فنون اللغة العربية ، د. على مدكور ، دار الشواف بالرياض ، ١٩٩١ .

١٠ - الجامع لأحكام القرآن للقرطبى ، الهيئة العامة للكتاب ، ودار الشعب، تحقيق أحمد عبد العليم البردونى،ط٢ ١٣٧٢ .

١١ - الخصائص . ابن جنى ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتاب المصرية ، ١٩٥٦ .

١٢ - الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ، دار الهدى للطباعة (بيروت) ط٢ ، د.ت .

١٣ - دراسة الصوت اللغوى ، د.أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، ١٩٩٠ .

١٤ - دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجانى ، تحيق محمود شاكر ، الخانجى ط٢ ، ١٩٨٩

١٥ - سر صناعة الإعراب ، ابن جنى ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين .

١٦ - سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجى ، دار الكتاب العلمية (بيروت) .

١٧ – صبح الأعشى ، القلقشندى ، المطبعة الأميرية ١٩١٤م .

١٨ – علم اللغة العربية ، محمود حجازى ، دار غريب ، د.ت .

١٩ – العمدة ، ابن رشيق القيروانى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل (بيروت) ، ط٤ ، ١٩٧٢ .

٢٠ – العين للخليل ، تحقيق مهدى المخزومى وإبراهيم السامرائى . دار الرشيد (بغداد) ، ١٩٨٠ .

٢١ – فصول فى فقه اللغة العربية ، رمضان عبد التواب ، الخانجى ، ط٦ ، ١٩٩٩ .

٢٢ – فلسفة إعداد معلم اللغة العربية ، محمد عبد القادر ، مكتبة النهضة المصرية ٢٠٠٠ .

٢٣ – الفهرست ، ابن النديم ، طبعة المكتبة التجارية .

٢٤ – القرارات العلمية ، إبراهيم الترزى ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة .

٢٥ – القياس فى اللغة العربية ، د. محمد حسن عبد العزيز ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٥

٢٦ – الكتاب لسيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ، ط٢ ، ١٩٨٢ .

٢٧ – مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف بالقاهرة ، سلسلة ذخائر العرب ، ط٥ ، د.ت .

٢٨ – مغنى اللبيب ، تحقيق سعيد الأفغانى بالاشتراك .

٢٩ – المقدمة ، ابن خلدون ، طبعة الشعب ، ودار ابن خلدون (الإسكندرية ).

٣٠ – المنهج الصوتى للبنية العربية ، د. عبد الصبور شاهين ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ .

٣١ – النكت ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله وزغلول سلام

# صيغ جموع العربية في خطاب انتفاضة الأقصى الفلسطينية دراسة لغوية

د. عزيزة حسن أبو صفية (*)

**الملخص**

يحاول هذا البحث دراسة صيغ جموع العربية، في النص الخطابي لانتفاضة الأقصى الفلسطينية؛ ولهذا الغرض تم تصنيف نماذج الجموع، ودراستها من منظور يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وتحاول هذه الدراسة إظهار الدور الوظيفي، الذي تؤديه الوحدات الصرفية الملاصقة لبنية الكلمة المفردة، وبيان أكثر الصيغ شيوعاً وذيوعاً وكذلك بيان أكثر الألفاظ، التي ترددها الجماهير، وارتباطها بالنشاط السياسي، وهي ألفاظ وشعارات عفوية. تعبر عن مشاعر الشعب المنكوب جراء الفجيعة التي ألّمت به، وبمقدساته، الأمر الذي ترتب عليه إظهار الأثر النفسي، الذي تركه قمع المحتل، فردد الجمهور الألفاظ الملائمة للفجيعة بشكل عفوي، دون النظر إلى التصنيف، وقواعد الضبط؛ لأنَّ طبيعة الأحداث ترخي بظلالها على فئات المجتمع. فَتَمَّ انتقاء الألفاظ والشعارات المنسجمة مع طبيعة الأحداث، والمفعمة بمشاعر الغضب تجاه المحتل الغاصب.

**Abstract**

This paper aims at studying the Arabic utterances collections in the discourse of Al-Aqsa Palestinian Intifadah. For this purpose, these collections have been categorized and analyzed from a perspective which associates originality and modernization.

This study attempts to explore the functional role of the affexes of the individual word. It elaborates on the most common utterances focusing on the utterances which the local public uses and its relation with the on-

(*) قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الأزهر بغزة

going political activity. These utterances are spontaneous slogans and utterances expressing the devastated people's feelings as a result of the atrocity which has smashed it and its holy places. Accordingly, the psychological effect has been very clear in depicting the oppression of the occupier. Therefore, the public repeats these utterances which suit the atrocity in such a spontaneous manner without taking into consideration the categorization process and the standard rules. This results from the nature of events which influence the majority of the community. Hence, the researcher selects those utterances and slogans which are full of fury against the oppressive occupier and which reflect the nature of the on-going events.

**المقدمة :**

يتــــناول هـــذا الموضـــوع صـــيغ جموع العربية،في النص الخطابي لانتفاضة الأقصى الفلســـطينية، التي انطلقت في الثامن والعشرين من أيلول عام ٢٠٠٠م، إذ ترددت شعارات تدعـــو إلى النضـــال والاســـتمرار في التصدي لآلة البطش الإسرائيلية، التي تجاهلت قرارات الشـــرعية الدولية، وانتهكت حقوق الإنسان، وتجاوزت كل الخطوط الحُمْر، مخالفة بذلك كّل المواثيق والأعراف الدولية. فتصدى المناضلون بصدورهم العارية. لمقارعة النازيين الجدد، ومن خلال هذا الصمود الأسطوري، أدرك العالم قدرة هذا الشعب وتصميمه لانتزاع حقه من براثن المحتل، وقد رددت وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية المقالات، والشعارات والأناشيد الوطنـــية، وشـــكلت إطاراً مرجعياً إعلامياً مؤثراً إقليمياً ومحلياً ودولياً، وضمت صيغاً لجموع العربـــية المتنوعة، ولَعَلّ قراءة متأنية للأمثلة التي ترددت في النص الخطابي لانتفاضة الأقصى، تكشف عن أكثر صيغ الجموع شيوعاً وذيوعاً، وعن الإكثار من استعمال صيغ معينه للجموع بنســـبة تفوق غيرها، ويتبين كذلك أنّ اللفظة المفردة وما يطرأ عليها من تغيير، تحتل مكانة في بناء الجملة العربية .

فالجملة تتكون من عناصر مترابطة، وبنية الكلمة لها نظام متميز، إذ تتألف من مجموعة مـــن الأصوات، تتبعها حركات لها دور نشط في منحها الدلالة، والألفاظ ذات الدلالة تقبل ظاهرة التغيير، حين ينضم إلى هيكلها لواحق جديدة، فاللغة العربية من أكثر اللغات قدرة على الاستيعاب الدلالي، فالجذر الواحد ينتج عدداً من الكلمات، لكل كلمة دلالة ذاتية، ويتجسد ذلك فيما يطرأ على بنية الكلمة من تغيرات، تتمثل في زيادة وحدات صرفيه أخرى، تكسبها الدلالة الذاتية، وتعرف في اللسانيات المعاصرة بالمورفيمات .

وتتسم الصيغة الجمعية في اللغة العربية بخصائص بنيوية، تتمثل فيما يطرأ على هيكلها من زيادة سواء احتلت الصدارة "**Prefixe**" أو وسط الكلمة "**infix**" أو نهايتها "**Suffixe**" وكـــلها لواحـــق "فالوحدات الصرفية في كل لغة من اللغات تتخذ مواقع خاصة بها، فلا تأتي وحدة إلاّ في مكانها الذي تحدده لها بنية اللغة"[1].

**أهداف الدراسة:**

تســـعى هـــذه الدراسة إلى تصنيف نماذج جموع العربية. ودراستها من خلال منظور معاصر، وعرضها على آراء النحاة واللغويين بهدف :

-إظهار الدور الوظيفي الذي تقوم به الوحدات الصرفية اللاصقة للأسماء المفردة .

- الكشـــف عن قدرة اللواحق على الاندماج والتفاعل مع البنية الأساسية للكلمة، مما يترتب عليه إنتاج كلمات ذات دلالة جديدة مثل: فهم -يفهم-فاهم-مفهوم-فَهْم .
- تحديد الرؤية الواضحة لطبيعة العلاقات التي تشد عناصر بنية الكلمة .
- بيان أكثر الصيغ الجمعية شيوعاً، وتفسيرها .
- إبراز الجانب المقامي، الذي يرخي بظلاله على شرائح المجتمع الفلسطيني. واستعمال الجموع المنسجمة مع الحدث، وما تعكسه الأحداث من آثار نفسية.

**عينة الدراسة :**

تتكون عينة الدراسة من صور الجموع، التي ترددت اثناء انتفاضة الأقصى، في الفترة الواقعـــة بـــين بداية الانتفاضة إلى نهاية عام ٢٠٠١م، إذ بلغت العينة المختارة مائتي نموذج، وشملت صيغتي الجمع السالم بنوعيه، والملحقات، وصيغتي جمع التكسير، وصيغا أخرى تقع في إطار الجموع.

وقـــد غذى البحث مصادر تراثية، ومراجع لغوية، وكذلك ما تناقلته وسائل الإعلام المسموعة، والمرئية، والمقروءة عبر المذياع، والتلفاز، وما بثته من نشرات إخبارية، بالإضافة إلى مواقـــع الإنترنت، والصحف اليومية (الأيام، القدس، الحياة) والشعارات المدوّنة على أسوار المؤسســـات والمـــنازل، وذلـــك في الفترة الزمنية التي أشار إليها البحث، فضلاً عن الندوات واللقـــاءات الجماهيريـــة، وما يتردد بين الجماهير أثناء تشييع شهداء الانتفاضة، وقد تضمنت نماذج متعددة لصيغ جموع العربية، وقد اعتمدت الباحثة في دراسته على النماذج المستقاة منها.

**منهج الدراسة :**

اســـتند هذا البحث على مجموعة من الخطوات المترابطة. منها ما يقع في إطار المنهج الإحصائي، من خلال تصنيف العينة التي وقع عليها الاختيار، وبيان أكثر الأنماط شيوعاً، ومنها مـــا يقـــع في إطـــار المنهج الوصفي، الذي يستند على ملاحظة ما يطرأ على بنية الكلمة من تغييرات، وما يترتب على ذلك من ظواهر .

**نظام البحث :**

اقتضـــى تنسيق البحث وتنظيمه أن يتناول الصيغ الجمعية الواردة في النص الخطابي لانتفاضـــة الأقصى الفلسطينية، وفقاً لكثرة ورودها ومدى انسجام النماذج مع ما أشار إليه

علماء العربية. وقد صدَّر البحث بمقدمة، وذيل بخاتمة تضمنت أهم النتائج، وتلا ذلك الهوامش وثبت. لأهم المصادر والمراجع، وجاء تنظيم البحث وفقاً لمحاور أساسية على النحو التالي :

**المحور الأول :** صيغ جمع التكسير بنوعيه.

ويتناول هذا المحور صيغ جمع القلة والكثرة، فضلاً عن المكونات الأساسية للكلمة وما يطرأ عليها من تغير، وبيان قدرتها على الأداء الوظيفي عند اندماجها مع الجذر .

**المحور الثاني :** صيغ الجمع السالم بنوعيه .

ويتناول دراسة صيغ هذين الجمعين، وملحقاتهما. وما يطرأ على بنية الكلمة من تغيير، ودور هذه الزيادة في الأداء الوظيفي .

**المحور الثالث:** جموع متنوعة، تقع في إطار الجمع.

*ويتناول جموعاً متعددة، لها خصائص وسمات، وهي :*

- اسم الجمع
- اسم الجنس الجمعي
- اسم الجمع الإفرادي
- جمع الجمع

المحور الأول : صيغ جموع التكسير:

لقد احتل مكان الصدارة جمع التكسير بنوعيه، جمع القلة والكثرة، في خطاب الفصحى، ومعلوم أن المعاني تتعدد للمبنى الواحد، فكذلك يجد الدارس أنَّ التعددية، تبدو بوضوح في إطار دراسة صيغ جموع العربية، وقد قسم علماؤنا الجمع ثلاثة أقسام هي : الجمع السالم بنوعيه، المذكر والمؤنث، وجمع التكسير بنوعيه، جمع القلة والكثرة .

ومن الواضح أنَّ نسق جموع العربية يرتكز على نظامين :

**النظام الأول :** ويتمثل في دمج اللفظة المفردة باللاحقة الصرفية، مع المحافظة على سلامتها

مثل : معلم ⟵ معلمون . وقد يطرأ بعض التغيرات الصوتية نتيجة لحذف علامة التأنيث مثل : معلمة ⟵ معلمات، أو قلبها ياءً

مثل : سعدى ⟵ سعديات، أو قلب الهمزة واواً

مثل : صحراء ⟵ صحراوات

**النظام الثاني :**

***ويرتكز على التحول الذي يطول بنية اللفظة المفردة، مثل:***

طفل ←—— أطفال، شِلْو ←—— أشلاء، فقد تغيّرت صورة مفرده عند الجمع، فأطلق عليه جمع التكسير، وعرفه ابن جني بقوله " هو كل جمع تَغيّر فيه نظمُ الواحد، وبناؤه، وإعرابه جارٍ على آخره، كما يجري على الواحد الصحيح"(٢).

وسمـــي بجمع التكسير تشبيهاً له " بتكسير الآنية، لأن تكسيرها، إنما هو إزالة التئام أجزائها، فلمّا أزيل نظم الواحد. وفك نضده في هذا الجمع، سمي جمع تكسير"(٣).

فصـــورة المفرد تتغير عند الجمع. إما بنقص عناصر صوتية، يطال أصول اللفظة المفردة مثل : رُسُل، أو بالزيادة الصوتية عليها مثل : رجال، أو بتغيير يطال الشكل مثل : أُسْد، فكأنّ المفرد قَدْ كُسِّر، وأعيد تركيبه من جديد، وقد أبدى العرب استحساناً لهذا النوع من الجموع، لأنّه يُعـــرب بالحـــركات، فهي "أخف من الحروف، وإذا حصل الغرض بالأخف، لم يعدل عنه إلى الأثقل"(٤)

ولم يكتفِ علماؤنا بتقسيم الجمع إلى ثلاثة على النحو المذكور سابقاً، بل توسعوا في ذلـــك، وعمدوا إلى تقسيم جمع التكسير إلى قسمين : جمع قلة، وآخر كثرة، والقلة " ما بين الـــثلاثة إلى العشرة، وجمع الكثرة ما فوق ذلك"(٥) وينطوي هذا التعريف على الاختلاف في المبدأ والنهاية، إذْ يوضح حدود كل منهما، في حين يرى فريق آخر "أن جمع الكثرة، يدل على ثلاثة إلى ما لا نهاية"(٦) وهذا الرأي يشير إلى الاتفاق في البداية، والاختلاف في النهاية، ويبدو لي أنّ تحديـــد العدد الرقمي، الذي وضع لمفهوم جمع التكسير افتراضي، لأنّ العرب استعملت أوزان القلـــة للكثرة، وشاع هذا النقل، وتبادل المواقع، فضلاً عن الدور، الذي تقوم به قرينة الســـياق في تعيين النوعين، فالقرينة هي التي تخرج الصيغة من موقعها إلى موقع آخر، كما هو الحـــال في الجموع، التي ترددت ضمن شعارات الانتفاضة الشعبية العارمة، فقد وردت صيغة أَفْعَال، وَأَفْعِلة، وهما ينتميان إلى جمع القلة، ولكن القرينة تُصَنِّفُهما ضمن جمع الكثرة، ولذلك يجوز استعمالهما في المعنيين، وربما يُفسّر ذلك بعدم ارتباط جمع القلة والكثرة بدلالة على العدد الرقمي "وإنما هما من قبيل الاختلاف بين لهجتين شائعتين في جمع الصيغة، أو الصيغ الواحدة"(٧) وجموع القلة ما كانت على صيغة من الصيغ الآتية :

أفعلة مثل : أوسمة – أفئدة – أسلحة : للمجاهدين أوسمة نضالية .

أفْعُل مثل : أعْيُن – أنْفُس – أنْهُر : الأحزان أدمت أعيُننا .

أفَعال مثل أصوات – أفراس – أطفال : أصوات القنابل تُدوي .

فِعْلَة مثل : فِتْيَة – غِلْمَة – غِزْلة : "إنهم فِتية أمنوا بربِّهم" الكهف/١٣

وقد جمع ذلك ابن مالك في ألفيته حين قال :

أَفْعِلَة أفْعُل ثُمَّ فِعْلَه ثُمتَ أفْعَالٌ جموعُ قِلّة [٨].

**والجـــدول التالـــي يوضـــح أكثر أوزان جموع القلة ترددا في خطاب انتفاضة الأقصى .**

| صيغة أفعَال | صيغة أفعِلَة | صيغة أفعال | المجموع |
|---|---|---|---|
| أرواح – أحزاب | أروقه – أدويه | أحجار – أسباب | |
| أصوات – أركان | أسلحة – أعيرة | أعلام – أعمال | |
| أغوار – أشلاء | أغذية – أقنعة | أطراف – أنفاق | |
| أعياد – أطفال | أنظمة – | أهداف – | |
| أوصال – أوضاع | | | |
| أولاد أحْرار | | | |
| ١٢ | ٧ | ٧ | ٢٦ |

وقد سمع جمع، نصر : أنصار .

أصل : آصال .

عدو : أعداء .

ومـــن الملاحظ أن للمفرد صورا متعددة، وأما صيغة جمعه فهي على وزن "أفْعال" إذ تقع فى إطار الصيغ الواقعة ضمن الجدول الموضح أعلاه .

*ويلحظ من الجدول السابق .*

– ارتفاع نسبه صيغة جمع "أَفْعال" مقارنة بالصيغ الأخرى .

- ظهـــور تحـــوّلات بنيوية طالت اللفظة المفردة وجمعها، وتتمثل في اختلاف حركة الجذر مع ورود جمع التكسير في إطار وزن أفعال، سواء كان سماعياً أو قياسياً مثل : هدف – أهداف – طفل : أطفال – رُكْن : أركان – صَوْت : أصوات – عَدّو : أعداء .

ورود صيغة أَفْعِلة في مذكر الرباعي ثالثة حرف مدٍّ، مثل : نظام – أنظمة، قناع : أقنعة، وقد تصدرت الهمزة بنية صيغة هذا الجمع .

-بـــيان فاعلية الانتفاضة في إخراج هذه الصيغة من دائرة جمع القلة إلى جمع الكثرة، لما لها من صـــلة مباشرة مع شرائح المجتمع، مما أدى إلى أن تردد هذه الجموع بكثرة، فضلاً عمّا شكلته الأحداث من قرينة مؤثرة ومحوِّلة، الأمر الذي ترتب عليه أن تتبادل الصيغ الموقع مثل : أطفال – أسلحة، وربما نفسر ذلك بعدم ارتباط هذه الصيغ بالقلة أو بالكثرة، ويبدو لي أن التحويل لا يقتصر على البنية اللفظية وما يرافق جذرها من لواحق، بل يمتد ذلك ليشمل السياق، والمناسبة والأحـــداث، الـــتي تلقي بظلالها على اختيار اللفظ، الأمر الذي يترتب عليه أن يوضع أحد الجمعـــين في موضع الآخر، من باب الاتساع، حين يكون ما يدلل على ذلك، ليتناسق الكلام وينسجم مع مقتضى الحال .

## ثانياً : جموع الكثرة :

ولهـــذا النمط من الجموع أكثر من عشرين وزناً، وقد احتلت صيغة منتهى الجموع الواقعة في إطاره، مكان الصدارة، وحظيت بدراسة صرفية ونحوية، واقتصرت الدراسة النحوية على الجانب المتعلق بالممنوع من الصرف، أمّا الصرفية اللغوية، فتتناول بنية الكلمة، وما يطرأ علـــيها مـــن تغييرات . وقد عُرّف بأنه "كل جمع بعد ألف تكسيره حرفان أو ثلاثة، أوسطها ساكنٌ، نحو مساجد ومصابيح"[٩].

والـــتعريف ينسجم مع ما يطرأ على جمعه من تغيير، إذْ يرى بعض المحدثين أنه " كل جمـــع تكسير جاء بعد صائته الطويل "الألف" صوتان أو ثلاثة أصوات"[١٠] وأوزانها تربو على ســـبعة، فضـــلاً عن ملحقاتها. وقد شكلت في مجملها ١٠% من مجموع صيغ جمع التكسير الـــواردة ضمن إطار العينة المختارة للبحث، وجاءت أوزانها موزعة بنسب متفاوتة والجدول التالي يوضح أكثر الأوزان ذيوعاً.

| صيغة : مفاعل، مفاعيل | صيغه فواعل | صيغة فعائل | صيغة أفعال + أفاعيل |
|---|---|---|---|
| الجمع : المفرد | الجمع : المفرد | الجمع : المفرد | الجمع : المفرد |
| مجازر : مجزرة | حواجز – حاجز | حرائق : حريق | أصابع : إصبع |
| مداخل : مدخل | دوافع – دافع | حمائم : حمامة | أنامل : أُنمُله |
| مدارس : مدرسة | سوانز – سانز | رهائن : رهينة | أسابيع : آسبوع |
| مذابح : مذبحة | قوائم – قائمة | ذرائع : ذريعة | أكاليل : إكليل |
| مراكز : مركز | قوارب – قارب | فصائل : فصيل | |
| مزارع : مزرعة | قواعد – قاعدة | قذائف : قذيفة | |
| مساجد : مسجد | قوافل – قافلة | كتائب : كتيبة | |
| مشافي : مشفى | نوافذ – نافذة | وسائل : وسيلة | |
| مصادر : مصدر | حواجز – حاجز | حرائق – حريق | أصابع – إصبع |
| مطالب : مطلب | دوافع – دافع | حمائم – حمامة | أنامل – أُنمُلة |
| معابر : معبر | سواتر – ساتر | رهائن – رهينة | أسابيع – أسبوع |
| معارك : معركة | قوائم – قائمة | ذرائع – ذريعة | أكاليل – إكليل |
| مقاعد : مقعد | قوارب – قارب | فصائل – فصيل | |
| منازل : منزل | قواعد – قاعدة | قذائف – قذيفة | |
| مناطق : منطقة | قوافل – قافلة | كتائب – كتيبة | |
| منافذ : منفذ | نوافذ – نافذة | وسائل – وسيلة | |
| مواقع : موقع | | | |
| مواكب : موكب | | | |
| مشاريع : مشروع | | | |
| ١٩ | ٨ | ٨ | ٤ =٣٩ |

*يلحظ من الجدول السابق :*

–ارتفاع نسبة ورود مفاعل مقارنة بالصيغ الأخرى، فقد احتلت مكان الصدارة، وهو جمع ما كان رباعياً أوَّله ميم زائدة غالبا ، مثل: معبر ←── معابر وقد تطرأ بعض التغييرات البنيوية،

تشمل اللفظة في صورة جمعها فتحذف علامة تأنيث اللفظة المؤنثة، أما صيغة مفاعيل، فهي جمع ما كان مزيداً لمفاعل قبل آخره حرف مد مثل : مشاريع ←—— مشروع، وقد ورد بندرة

-ورود كل من صيغة "فواعل" و"فعائل" بنسب متساوية، ويبدو أن صيغة "فواعل" يطرد لكل اسم رباعي جاء على وزن فاعل أو فاعلة، وعند الجمع يطرأ تغيير يطال البنية الأساسية فسيبويه يرى أنه "إذا لحقت الهاء فاعلاً للتأنيث كُسِرَ على "فواعل" وذلك في قولك "ضاربة ضوارب"[11] وقد اتفق ذلك مع نماذج الجدول السابق مثل :

قافلة ←—— قوافل- قائمة ←—— قوائم .

-ورود صيغة فعائل في المرتبة الثالثة، وبنية مفرد فعائل، رباعية، يستوي فيها المقترن بعلامة التأنيث والمجرد منها، وقبل آخره حرف مدّ زائد، وأشار سيبويه لذلك بقوله " فما كان عدد حروفه أربعه أحرف، وفيه هاء تأنيث "فعيله" فإنك تكسره على "فعائل" وذلك نحو : صحيفة صحائف"[12].

وقد انبثق من هذه الصيغة ظاهرة صرفيه صوتية هي :

ظاهرة الإعلال مثل : ذريعة ذرائع والأصل: ذرايع

رسالة ←—— رسائل : رسايل

صحيفة ←—— صحائف : صحايف

كتيبة ←—— كتائب : كتايب

فقد وقعت الياء بعد ألف جمع التكسير، وكان ضمن اللفظة المفردة مدة زائدة، فقلبت الياء همزة، وجاء في الكتاب أن الجمع يقع على"ما أصله الحركة، فهو بمنزلة ما حركتُ كجدوَل، وهذه الحروف لمّا لم يكن أصلها التحريك، وكانت ميِّتة لا تدخلها الحركة فهي أجدر أن تغيَّر إذا همزت ما أصله الحركة"[13].

والدراسات الحديثة. ترى أن هذا التعليل فيه شئ من التعسف وأنّ ظاهرة قلب الواو والياء إلى همزة مرده [التجانس الصوتي، والنَّبر القصدي، الذي لا يتحقق إلاّ بالهمز، بالإضافة إلى جوانب الوظيفة الصوتية][14] المتمثلة في [إفادة النبر أو الارتكاز، مما يكسب المقاطع بياناً، ووضوحاً صوتياً][15].

ويـــبدو لي أنّ ظاهرة المد لها بعد نفسي، إذ تحرك وتؤجج المشاعر، وتثير هِمم شرائح المجتمع، ويصغي إليها السامع، واستعمال هذا النمط من الألفاظ ذات المدود يكون لها مردود، فالـــنفوس تتشـــوق إليها، لأنها ونظائرها مناسبة وملائمة للأحداث، التي هي بمثابة منبر لدى الجمهـــور والإعلامـــيين، الأمر الذي يترتب عليه أن تتردد عبر وسائل الإعلام المختلفة، لأنها تكشف عن مدى استحسان ما ترمي إليه من دلالة، وما تتركه من أثر في نفوس شرائح المجتمع وعناصـــره فيترتب على ذلك اختزان هذه الشعارات في الذاكرة، واستعادها وترديدها كلما دعت الضرورة، مثل : قوافل الشهداء – المجازر الوحشية – كتائب الأقصى – ومن سماتها أنها مُثيرة ومثرية، لمن يتابع الأحداث، ويقف على الآثار التي تركتها الهجمة الإسرائيلية الشرسة، فطالـــت شـــرائح المجـــتمع الفلسطيني وبنيته التحتية، فألحقت بها دماراً شاملاً، كما تم تهجير المواطـــنين الآمنين والشعارات التي يرددها الجمهور، هي بمثابة رسائل، تنقل المضمون والهدف من وراء ذلك، دون معرفة بالقواعد اللغوية، التي أقرها علماء اللغة، أما الذين يحرصون على كـــتابة الشعارات ضمن المقالات والتقارير يلتزمون التأسيس، لأنّ " اللغة المكتوبة في الغالب أكثر شكلية، وأكثر تنظيماً، كما تحكمها القواعد النحوية"(١٦).

ومـــا ورد في شعارات الانتفاضة، وبشكل عفوي يتفق مع ما أشار إليه النحاة مثل : ذريعة ←ذرائع،قذيفة ←قذائـــف، فصيل← فصائل ويعزز هذا مقولة رددها الخليل بن أحمد بأن "العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وأقام في عقولها، وإن لم يُنْقَل ذلك عنها"(١٧).

ومـــن هذا المنطلق نجد أن شرائح المجتمع الفلسطيني تردد هذه الشعارات التي تعكس الجانب النفسي، ومرده وجود الدافع وراء ذلك .

–ورود صيغتي أفاعل وأفاعيل بنسبة قليلة، مقارنة بالصيغ الأخرى، وذلك مثل:

إصبع : أصابع ← أسلوب : أساليب

أنملة : أنامل ← أسبوع : أسابيع

أرملة : أرامل ← إكليل : أكاليل

وقد تصدرت الهمزة بنية الكلمة، فضلاً عن تغيير لبعض الحركات .

–ندرة ورود صيغة فعالل، وهو جمع لكل اسم رباعي مجرد، سواء ألحقت به علامة التأنيث أو جرد منها، مثل :سلسلة ←سلاسل، جمجمة ← جمـــاجم وربمـــا تعود ندرة استعمال

بعض النماذج الجمعية لمدى انسجامها مع طبيعة الحدث، وما يقتضيه المقام، الأمر الذي يترتب عليه ظهور صور أُخرى، لصيغ جموع التكسير، ويبدو ذلك بوضوح من خلال عينة الدراسة، ويظهر أشهرها وروداً بالنظر إلى الجدولين التاليين :" أ+ب" .

جدول (أ)

| صيغة فُعُول<br>الجمع-المفرد-الوزن | صيغة فُعَل<br>الجمـع-المفرد-الوزن | صيغة فُعُل<br>الجمع-المفرد-الوزن | صيغة فعلاء<br>الجمع-المفرد-الوزن | صيغة فَعْلَى<br>الجمع-المفرد-الوزن |
|---|---|---|---|---|
| جهود - جُهد - فُعل | أُمم - أمّه - فُعْلَه | جُزُر - جزيرة -فعليه | شهداء-شهيد-فعيل | أسرى-أسر-فعيل |
| جيوب-جيب-فَعْل | بُوَر-بُورة-فُعْلَه | سُفُن-سفينه-فعليه | عظماء-عظيم-فعيل | جرحى-جريح:فعيل |
| حدود-حد-فَعْل | جُنت-جُنّة-فُعْلَه | صُحُف-صحيفه-فعليه | عُلماء-عالم-فاعل | قتلى:قتيل:فعيل |
| حقول-حقل-فَعْل | خُطـط-خُطه- | طُرُق-طريق-فعيل | عملاء-عميل-فعيل | مرضى:مريض:فعيل |
| حقوق-حق-فُعْل | قُرَى-قَرْيه-فُعْلَه | مُدُن-مدينة:فعليه | | |
| سهول:سَهْل-فَعْل | قُوَى-قُوّة-فُعْلَه | | | |
| شجون:شجن-فُعَل | | | | |
| شروط: شرْط-فَعْل | | | | |
| صقور: صقر- فَعْل | | | | |
| قيود : قيْد-فَعْل | | | | |
| ١٠ | ٦ | ٥ | ٤ | ٢٩=٤ |

جدول (ب)

| صيغة فُعّال | صيغة أفعلاء | صيغة فعال | المجموع |
|---|---|---|---|
| الجمع–المفرد–وزن المفرد | الحجم–المفرد–الوزن | الجمع–المفرد–الوزن | |
| حُجاج–حاج–فاعل | أشداء:شديد–فعيل | تلال:تل–فَعْل | |
| ضباط–ضابط–فاعل | أعزاء–عزيز–فعيل | جبال:جبل–فَعَل | |
| طلاب–طالب–فاعل | أقرباء–قريب–فعيل | خيام–خيمه–فعْله | |
| كتاب–كاتب–فاعل | أولياء–ولي–فعيل | لجان–لجنه–فعْله | |
| ٤ | ٤ | ٤ | ١٢ |

–يلحظ من الجدولين السابقين (أ+ب) أشهر صيغ جموع الكثرة الواردة، في عينة الدراسة، ضمن الأسلوب الخطابي لانتفاضة الأقصى، وقد نسقت وفقاً لكثرة ورودها، وتتمثل فيما يأتي :

فُعُول – فُعَل – فُعُل – فُعَلاء – فَعْلَى – فُعَّال – أفعلاء – فعال

– يلحظ ظاهرة التعددية في الصيغ والأوزان لهذا الجمع، وقد يكون مرد "كثرة الجموع في العربية "على اختلاف اللهجات ولاسيما جموع التكسير"[١٨] وعلة هذه الظاهرة تعود إلى لهجات قبائل متعددة في الجزيرة العربية، فكان لتمازجها أثر فيما تردده من صيغ، نتيجة لتأثر بعضها ببعض، الأمر الذي ترتب عليه أن تبرز "ظواهر لغوية جديدة لم تكن موجودة في هذه اللهجة أو تلك"[١٩] وبعد ذلك ظهر دور اللغويين النشط في جمع أصول اللغة من أفواه العرب الخُلص، وأصبح لديهم القدرة على استيعاب كل ما جمع، وتنسيقه وتصنيفه وفقاً لمعايير لغوية، بما ينسجم والقياس، ولكن ليس بمقدورهم أن يتجاهلوا ما خرج عنه، "لأنهم لا يستطيعون أن يأخذوا بعضه، ويتركوا الآخر، ما دام فصيحاً"[٢٠] ولظاهرة التعددية فوائد، فأحياناً تسعف الشعراء، لأنهم يأخذون منها ما يناسب أوزان الشعر وقوافيه"[٢١] وذلك كقول الشاعر[٢٢]:

قِفَا نبكِ مِن ذكرى حبيبٍ وعرفان وربع عفت آثاره منذ أزمان

أزمان: مفردها – زَمَنٌ – لقليل الوقت، وكثير، ويجمع على :

أزمان – أزمنة – أزْمُن .

أفعال – أفْعِله – أفْعُل .

وكذلك قول الشاعر[٢٣]:

نتج الربيع محاسناً ألقَحْنها غُرُّ السحائب

السحائب: جمع، المفرد : سحابة، والجمع سحائب أو سُحُب .

فقد اختار الشاعر من هذه الجموع ما يناسب، ويلائم وزن الشعر، وقافية القصيدة، ففي المثال الأول اختار أزمان، والثاني اختار السحائب .

–وجـــود مفـــرد لكل جمع يشترك معه في الجذر، مع تغيير يطرأ على بنية اللفظة المفردة، إمَّا بالزيادة أو بالنقصان مثل:

بُؤْرة ←—— بُؤَر، فالمشاركة هنا جذرياً، فضلاً عمَّا طال اللفظة المفردة من حذف، فقد حذفت علامة التأنيث، في حين حركت نبرة صيغة الجمع بالفتح فأصبحت : فُعَل .

وكذلك الأمر في جزيرة وجمعها ←—— جُزُر : فقد حذفت علامة التأنيث من المفرد، مـــع تغيير حركات صيغ الجمع، فضم الفاء والعين، لتصبح الصيغة : فُعُل . ومن الملاحظ أنه برزت ظاهرة الزيادة والنقصان على بنية الكلمة عند الجمع مثل : بؤرة – بُؤَر، جزيرة – جُزُر، شهيد – شهداء، قريب – أقرباء، أسير – أسرى، حدث حذف وزيادة .

طالب – طلاب – جبل – جبال، حدث زيادة.

المحور الثاني : صيغة جمع المؤنث السالم

يمثل هـذا الجمع نمطاً من أنماط جموع العربية، وقد برزت ظاهرة تعددية الآراء في تعـريفه، فسيبويه يرى أنّه "الجمع السالم للمؤنث" (٢٤) وذهب آخرون إلى أنّه "ما جمع بألف وتاء" (٢٥) في حين جمع ابن يعيش النظامين في تعريفه ، فقال: "وأمّا المؤنث فجمعه السالم بالألف والتاء ، نحو الهندات ، والمسلمات ، وما ألحق بالمؤنث مما لا يعقل نحو جبال راسيات" (٢٦).

وبقراءة متأنية لآراء النحاة ، يتبين أن مصطلح جمع المؤنث السالم ، هو الشائع ، علماً بأنه يقع في إطار هذا الجمع ، الاسم المؤنث والمذكر ، والجامد والمشتق ، وغير العاقل ، وألفاظ أخـرى لهـا خصائص ذاتية ، ويبدو أنّه من باب التغليب أطلق عليه جمع المؤنث السالم ، وقد ترتب على هذا التوسع والعموم في الاستعمال ، ارتفاع نسبة شيوع هذا الجمع مقارنة بنظيره جمع المذكر السالم ، الذي يخضع لقيود تحد من شيوعه بكثرة ، ونظراً لكون هذا الجمع أوسع مجالاً من نظيره جمع المذكر السالم ، فكان أكثر دوراناً على الألسنة .

وإنّ اتســاع دائـرة نظام هذا الجمع، تستند على قبول زيادة الألف والتاء كلاحقة صـرفية. وعلامة الإعراب ضم التاء في حالة الرفع ، وكسرها في حالتي النصب والجر ، وقد يكون لهذا التوسع ما يبرره ، إذ يردُ طلباً للخفة ، فالإعراب بالحركات أخف منه بالحروف .

وقد تطرأ تغييرات صوتية على بنية اللفظة المفردة، تطال الاسم الصحيح والمقصور، والمـنقوص والممدود، وهذا التغيير يتعلق بظاهرتي الحذف والقلب، والحذف يتمثل في حذف التاء من بنية الكلمة المفردة الصحيحة ، والمنقوصة مثل:

فاطمة–مكافحة–متعالية– والجمع : فاطمات–مكافحات–متعاليات .وتحذف علامة التأنيـث، وتُرَدُّ الألف إلى أصْلها في مواضع مثل : قناة–غزاة، والجمع قنوات ، غزوات لأنّ أصل الألف واو ، ولحذف هذه العلامة ما يبرره لدى النحاة ، فالمبرد يرى " أن حذف التاء من "مُسْـلمة"؛ لأنها علم التأنيث ، والألف والتاء في "مسلمات" علم التأنيث ، ومحال أن يدخل تأنيث على تأنيث" (٢٧) فالتقاء العلامتين يترتب عليه ثقل في النطق، فكان لحذف التاء فائدة ، تهدف إلى التخفيف ، فضلاً عن اقتصار دلالتها على التأنيث فقط ، في حين أن تاء جمع الإناث "تدل على الجمع والتأنيث ، فلما كان في الثانية زيادة معنى ، كان تبقيتها ، وحذف الأولى أولى (٢٨) ويرى بعض المحدثين "أنّ التاء لم تحذف؛ بل اتخذت مكاناً في الكلمة المبنية للواحدة ، مؤداه إطالــة الحركة بالفتحة ؛ للتفرقة العددية ، أمّا التاء فيما دَلّ على مفرده ، فهي التاء فيما دلّ

علـى جماعة إناث ، وكلاهما الدلالة على التأنيث [٢٩] ويعزز ذلك ما جاء في الكتاب ، فيما يتعلق بالتاء المؤنثة . ودورها البارز في ظاهرة التأنيث "فتؤنث بها الجماعة ، نحو : مطلقات ، وتؤنث بها الواحدة . نحو هذه طلحة ، ورحمة ، وبنت وأخت" [٣٠].

ومهما يكن من تعددية الآراء ، فالشائع في هذا النمط من الجموع هو ما انتهى بألف وتاء زائدتين ، وقد انبثق من هذه الظاهرة محور صرفي صوتي يتمثل في :

ظاهرة القلب:

وهـذه الظاهـرة تـنال الاسم المقصور والممدود ، فمن علامات التأنيث، الألف المقصـورة، وقد تميزت عن غيرها بالالتصاق مع بنية الكلمة ، ولا تنفصل عنها ، ويعزز ذلك بقاؤها عند الجمع ، فضلاً عن قلبها إلى أقرب صورة لها ، وهي الياء ، ومن أمثلة ذلك :

سعدى سعديات.

ذكرى ذكريات.

منتدى منتديات.

مستشفى مستشفيات.

وأمّا ما يطول الاسم الممدود عند الجمع ، قلب الهمزة إلى واو ، إن كانت للتأنيث مثل :

صحراء صحروات ، حسناء حسناوات.

ومـن الملاحـظ أنه عند جمع المفردات المنتهية بإحدى علامات التأنيث، قد اقتضت طبـيعة بنيتها الإبقاء على بعض العلامات، وحذف بعضها، ثم زيادة الألف والتاء على اللفظة المفردة، ويبرر النحاة بأنّ التاء قد تُركت استثقالاً، لالتقاء المتماثلين في كلمة واحدة، هما: تاء المفردة، وتاء الجمع. أمّا العلامتان الأخريان، الألف المقصورة، والممدودة فهما "ليستا من جنس التـاء، الـتي هي علامة جمع التأنيث، فلهذا أثبتا" [٣١] وقد أجري عليهما التغييرات الصوتية الصرفية المتعلقة بظاهرة القلب.

ويبدو بوضوح أنّ اللاصقة الصرفية، قد انتظمت وتآلفت مع أصل الكلمة، ونتج عن ذلك الجمع بالألف والتاء، وأدت دورها الوظيفي في الدلالة على الجمع، والتأنيث، فضلاً عن الدلالـة العدديـة. فقد تدل هذه الصيغة على القليل والكثير؛ لذلك "قد يجمعون بالتاء وهم يـريدون الكـثير" [٣٢] ولكن قد يكون هناك مؤشر سياقي، يُزيل الدلالة على القلة، ويخرج الصيغة من دائرة جمع القلة إلى جمع الكثرة، كما جاء في قول حسان بن ثابت:[٣٣]

لَنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلْمَعنَ في الضُّحى وَأسيافُنا يَقطُرْنَ مِنْ نَجْدةٍ دَما

فالجفـــنات تـــدل على الجمع والتأنيث، والعدد القليل، والمقام السياقي يستدعي أن يفخـــر الشاعر بما هو متوفر بكثرة، فضلاً عن اقترانها بأل التعريف، التي تفيد الاستغراق، مما يعزز دلالتها على الكثرة .

وبدراسة متأتية لصيغة جمع الإناث، يتبين أنها مكونة من وحدات صرفية هي: الحركة الطويلة والفتحة، وهي التي تشير إلى العدد، أمَّا التاء، فهي دالة التأنيث، وإن انفصال اللاحقة الصرفية يفقد الكلمة دورها الوظيفي، إذ يزول معنى الجمع والتأنيث بزوال الألف والتاء، وقد اتسمت تاء جمع الإناث بسمة مميزة عن لاصقة المثنى، وجمع المذكر السالم؛ لأن نونهما تزول عند الإضـــافة، في حين تحتفظ بنية الكلمة بالتاء في هذا النمط من الجمع، فالألف والتاء "زيدتا معاً، كيائي النسب، وليست كالألف والنون في التثنية، ولا كالواو والنون في الجمع"(٣٤).

وفيما يلي جداول توضيحية تبين الأسماء، التي تقبل اللاحقة الصرفية المتمثلة في الألف والتاء: والجداول "أ+ب+ج" توضح ذلك .

جدول (أ) يمثل الأسماء المختومة بعلامة تأنيث للأنثى العاقلة وأوصافها، وغير العاقل

| ألفاظ جمع المؤنث السالم | اللفظة المفردة | ألفاظ جمع المؤنث السالم | اللفظة المفردة | ألفاظ جمع المؤنث السالم | اللفظة المفردة |
|---|---|---|---|---|---|
| استقالات | استقالة | صابرات | صابرة | مستوطنات | مستوطنه |
| إصابات | إصابة | طائرات | طائرة | معلومات | معلومه |
| آليات | آلية | عبوات | عُبُوَّة | مفاجآت | مفاجأة |
| آيات | آية | عقوبات | عقوبة | مفاوضات | مفاوضة |
| بطاقات | بطاقة | علاقات | علاقة | مقابلات | مقابلة |
| توصيات | توصيه | عمليات | عملية | مكافحات | مكافحه |
| جامعات | جامعة | قوات | قوَّة | مناضلات | مناضلة |
| جرافات | جرافة | قيادات | قيادة | مواجهات | مواجهة |
| جنات | جنة | مباحثات | مباحثة | هويات | هوية |
| حالات | حالة | مجزرات | مجزرة | | |
| دبابات | دبابة | محافظات | محافظه | | |
| دفينات | دفينة | مدرّعات | مُدَرَّعة | | |
| راجمات | راجمة | مساحات | مساحة | | |

| رايات | راية | مساعدات | مساعدة | | |
|---|---|---|---|---|---|
| زجاجات | زجاجه | مستعمرات | مستعمرة | | |
| زنزانات | زنزانة | | | | |
| ١٦ | | ١٥ | | ٩ | المجموع ٤٠ |

جدول (ب) جمع المؤنث السالم، للمشتقات، والمصادر لأفعال تجاوزت ثلاثة أحرف

| صيغة الجمع | اللفظة المفردة | صيغة الجمع | اللفظة المفردة | صيغة الجمع | اللفظة المفردة |
|---|---|---|---|---|---|
| تعزيزات | تعزيز | اجراءات | إجراء | استفزازات | استفزاز |
| تهديدات | تهديد | احتمالات | احتمال | اعتصامات | اعتصام |
| توقيعات | توقيع | ادعاءات | ادعاء | اعتقالات | اعتقال |
| تيسيرات | تيسير | قرارات | قرار | اغتيالات | اغتيال |
| اجتماعات | اجتماع | استخبارات | استخبار | اقتراحات | اقتراح |
| | | | | قرارات | قرار |
| | | | | لقاءات | لقاء |
| | | | | انتقادات | انتقاد |
| | | | | | ١٨ |

جدول (ج) يمثل جمع مذكر غير عاقل (بألف وتاء)

| صيغة الجمع | اللفظة المفردة |
|---|---|
| حيوانات | حيوان |
| رشاشات | رشاش |
| سرادقات | سرادق |
| اسعافات | إسعاف |
| غازات | غاز |
| مؤتمرات | مؤتمر |
| مستشفيات | مستشفي |
| مطارات | مطار |
| مقالات | مقال |
| ملفات | ملف |
| | ١٠ |

– يتبين من خلال الجداول السابقة (أ+ب+ج) أن الجمع بالألف والتاء يطّرد في أعلام الإناث، ومــا ختم بعلامة تأنيث مثل : آية، مناضلة، جامعة، دبابة، وقد احتل هذا النوع المركز الأول من مجموع العينة .

– أن المصـــدر من غير الفعل الثلاثي، قد جاء في المرتبة الثانية، لأنه يجمع بين خصائص الأسماء والأفعال، فيأخذ من الأسماء التنوين والتعريف، والإسناد، ومن الأفعال، الدلالة على الحدث، فضـــلاً عـــن اشـــتماله على حروف فعله، كالجذر الأساسي مثل: الاعتقالات ____ وفعله: اعتقل_عَقَل ____ الاغتيالات ____ اغتال غَيَلَ ____ الاقتراحات____ اقتراح قَرَح، فضلاً عن اشتماله على أحرف الزيادة .

– أن المذكر غيْر العاقل، جاء في المرتبة الثالثة مثل :

رشاشات ←—— رشاش

مستشفيات ←—— مستشفى

مطارات ←——مطار

وبذلك يمكن تفسير ارتفاع نسبة هذا الجمع مقارنة بنظيره جمع المذكر السالم، فالتوسع في استعماله على النحو الوارد في الجداول السابقة، يعزز ارتفاع النسبة، فضلاً عن إمكان جمعه في مواضع أخرى، كما هو الحال في مصغر غير العاقل مثل: دُريهم وجمعها دُرَيْهمات، وكذلك ما صّدر بكلمة ابن، أو ذي مما لا يعقل مثل:

ابن آوى ←—— بنات آوى.

ذو القعدة ←—— ذوات القعدة.

ويـــبدو أن الأحداث تلقي بظلالها على اعتماد واختيار ألفاظ ذات دلالات، تنسجم مع الواقع، الذي تعيش فيه شرائح المجتمع الفلسطيني، الأمر الذي أدى إلى جمع المصادر بنسبة لا يستهان بها؛ لأنها تشير إلى الحدث والكثرة، وهذا ينسجم مع مقتضى الحال، وارتفعت نسبته مقارنة بغيره من الأسماء التي تقبل اللاحقة الجمعية، ولم تتردد على الألسنة أثناء الانتفاضة؛ لأنها ألفاظ لا تلائم الحدث، والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية.

المحور الثالث: صيغة جمع المذكر السالم

إنَّ صيغة هذا الجمع، لها جذور في كتب التراث، تستند على قضية الأصالة والفرعية، واللفظة المفردة هي الأصل، وقد أشار إلى ذلك سيبويه بقوله "واعلم أن الواحد أشدُّ تمكناً من الجمع" ولهذه الصيغة خصائص صوتية صرفيه، إذ تلحق بنية اللفظة المفردة زيادة تتمثل في "واو مضموم ما قبلها في الرفع، وفي الجر والنصب ياء مكسور ما قبلها، ونونها مفتوحة" (٣٦) .

ويبدو أنَّ ظاهرة الجمع السالم مألوفة لدى علماء العربية، بهدف الاختصار، والبعد عن التكرار، فقد عَرّفه بعض النحاة بأنه "صيغة مَبْنِيّة للدلالة على العدد الزائد على اثنين، والأصلُ فيه أيضاً العطف، كالتثنية؛ إلاّ أنهم لَمّا عدلوا عن التكرار في التثنية طلباً للاختصار، كان ذلك في الجمع أولى" (٣٧) .

وذهب جمع آخر إلى أن الجمع جاء من أصل الصيغة أيْ "ضم الشيء إلى أكثر منه، فالتثنية والجمع شريكان من جهة الضم وإنما يفترقان في المقدار والكمية" (٣٨) "وربما قالوا جمع على هجاءين؛ لأنه يكون مرة بالواو والنون، ومرة بالياء والنون" (٣٩) فالجمع السالم في هذا المجال، هو ما دلَّ على أكثر من اثنين بزيادة لاحقة صرفية، تتمثل في الواو والنون، في حالة الرفع، والياء والنون في حالتي النصب والجر، ومفرد هذا الجمع لا يتغير، وقد حده القدماء بجمع المذكر السالم، وسمي بهذا الاسم؛ لأنَّ مفرده سلم من التغيير والتبديل، وأطلق عليه "جمع السلامة لمذكر، والجمع على حد المثنى؛ لأن كلاً منهما يعرب بحرف علة بعده نون تسقط للإضافة" (٤٠).

وينتمي هذا الجمع إلى الصيغ التي تخضع لضوابط قياسيه، أقرها علماء العربية، وحصرت في العلم العاقل، وصفته، وقد عللوا ذلك بأنَّ العاقل مُفضّل على سائر الكائنات الحية (بتكريم الله تعالى لهم ، وتفضيله إياهم" (٤١) مصداقاً لقوله تعالى:"وَلَقَد كَرَّمْنَا بني آدمَ وَحَملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطّيّات وفضّلناهم على كثيرٍ ممن خلقنا تفضيلاً" الإسراء/ ٧٠ .

والصياغة هنا ترتكز على ظاهرة الإلصاق بجذر الكلمة، حيث تندمج فيها الوحدات الصرفية، مع المحافظة على بناء اللفظة المفردة. ويطلق على اللاحقة "SAFFIXE "، وهذه الظاهرة تنسجم مع أحدث نظرية لغوية. هي نظرية النحو التحويلي .

وهذا يكشف عن العلاقة القائمة بين أصول النظرية النحوية التي جَذّرها علماء العربية الأوائل، وبين النظريات اللغوية الحديثة، ومن المعلوم أنَّ لاحقة هذا الجمع تقع في إطار الوحدات الصرفية المقيدة، التي تلحق الوحدة الحرة، وتتآلف تلك الوحدات فيما بينها داخل بنية الكلمة الواحدة، وتؤدي دورها الوظيفي، إذ تمنحها قيمة تحديدية، مثل:

العدد الرقمي ←——— الكم العددي

الوظيفة النحوية ←—— الرفع النصب، الجر
الوظيفة الدلالية ←—— الدلالة على الجمع، أي ما يدل على المفرد
أصبح يدل على الجمع، ومن أمثلة ذلك ←—— مستوطن ←—— مستوطنون .
نماذج أخرى: هاجم المستوطنون مزارعنا .
شاهدتُ المستوطنين فوق التلال.
مررتُ بالمغتصبين في الخندق.

ومن الملاحظ أنّ لكل وحدة مكاناً وموقعاً تخضع لقواعد أقرها علماء العربية، وقد لحق اللفظة المفردة الواو المضموم ما قبلها في حالة الرفع، والياء المكسور ما قبلها في حالتي النصب والجر، وأمّا النون فقد حركت بالفتح كفارقه بينها وبين نون المثنى المحركة بالكسر، والحروف التي تلحق الكلمة المفردة، تمنحها خصائص جديدة لم تحظَ بها من قبل، ويعزز ذلك أنّه ما زاد على المبنى يقابله زيادة في المعنى، بالنظر إلى اللفظة المفردة فضلاً عن تغيير العلامة الإعرابية من الأصلية إلى الفرعية، أو من الحركة إلى الحرف مثل: مناضل مناضلون أو مناضلين، ولم تكن هذه الزيادة عبثاً، أو لغرض لفظي، بل هي وسيلة من وسائل الإثراء اللغوي .

وقد تطرأ تغييرات على بنية الكلمة المفردة، إذا وقعت في إطار الأسماء المنقوصة، أو المقصورة، هذه التغييرات تتمثل في ظاهرة حذف الياء من بنية الكلمة، وتزويد الكلمة بالواو والنون، في حالة الرفع، وضم ما قبل الواو، كما تزود بالياء والنون في حالتي النصب والجر، وكسر ما قبل الياء، ومن أمثلة ذلك:

الداعي ←—— الداعون إلى السلام مخلصون .
←—— صوت الداعين إلى السلام مرتفع.
←—— شاهدت الداعين إلى السلام.

ويعلل الصرفيون بأن "سبب الحذف التقاء الساكنين" (٤٢) فقد التقت الياء الساكنة الأولى مع الواو الساكنة أو الياء في الكلمة الواحدة، الأمر الذي استدعى، حذف ياء الاسم المنقوص في كلمة "الداعي" إذْ لا وظيفة لها في الصيغة الجديدة، أما الاسم المقصور فتحذف منه الألف، وتبقى الفتحة للدلالة عليها مثل: الأعلى ←—— الأَعْلَوْن وكقوله تعالى: "وَلاَ تَهِنُوا وَلاَ تحزَنُوا وَأنتم الأَعْلَوْن" آل عمران / ١٣٩ .

جدول (١) يمثل صيغة جمع المذكر السالم، ضمن شعارات انتفاضة الأقصى .

| صيغة جمع المذكر السالم | اللفظة المفردة | اللاحقة الصرفية | ملاحظات | |
|---|---|---|---|---|
| كفوا أصواتكم أيُّها المتآمرون | متآمر | الواو والنون للرفع | مشتق على صيغة اسم فاعل من الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة | |
| المراسلون الأجانب في المعركة | مُراسل | الواو والنون للرفع | مشتق، اسم فاعل من غير الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة | |
| ممثلو الشعب في المقدمة | ممثل | الواو والنون حذفت النون للإضافة | مشتق، اسم فاعل من غير الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة | |
| نشاهد المستوطنين في الأراضي المحتلة | مستوطِن | الياء والنون للنصب | مشتق، اسم فاعل من غير الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة | |
| تداهم قوات الاحتلال المواطنين الآمنين | مواطن – آمن | الياء والنون للنصب | مشتق، اسم فاعل من غير الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة | |
| اعتقالات للقياديين | قيادي | الياء والنون للجر | منسوب بالياء إلى القيادة | |
| عودة اللاجئين | لاجئ | الياء والنون للجر | اسم فاعل من الثلاثي | |
| المطالبة بمراقبين دوليين | مراقب – دولِي | الياء والنون للجر | اسم فاعل من غير الثلاثي | |
| لقاء الفلسطينيين والإسرائيليين | فلسطيني – إسرائيلي | الياء والنون للجر | منسوب بالياء إلى فلسطين منسوب بالياء إلى إسرائيل | |
| | | | المجموع | ١٢ |

*يلحظ من الجدول السابق ما يأتي :*

– المحافظة على اللفظة المفردة، وهي تمثل الوحدة الحرة.

– انخفاض نسبة هذا النمط من الجموع، مقارنة بالجموع الأخرى، ويعلل النحاة ذلك، بأنّ صياغته تخضع لشروط أو تتقيد بها، وتتمثل في جمع العلم العاقل، وأوصافه، وأشار إلى ذلك النُحاة بقولهم؛ إنما يجمع هذا الجمع (ما كان مذكراً علماً لمن يعقل، أو لصفات من يعقل، وذلك نحو الزيديون والمسلمون). "[٤٣] .

– تـآلف الوحدة الحرة مع الوحدة المقيدة ؛ لأداء الدور الوظيفي والفرق بينهما يتمثل في أن "الوحدات الصرفية الحرة يمكن أن توجد مستقلة أي منفصلة، على عكس الوحدات الصرفية المقيـدة الـتي لا توجد إلاّ مرتبطة أي متصلة" "٤٤" مثل: كلمة مسلم، فهي حرة، ومسلمة، ومواطن أما المقيدة فهي الألف والتاء في مسلمات، والواو والنون في مواطنون.

– انســجام هــذه النماذج مع ما أقره علماء العربية، في قبولها اللاحقة الصرفية، وهي الواو والنون، أو الياء والنون.

– تكـــرار نموذج من ألفاظ الجموع، أثناء انتفاضة الأقصى، مما يدل على أنّ الأحداث ترخي بظلالهــا عــلى اختيار الألفاظ الملائمة للحدث، ولنضال الشعب الفلسطيني، وما لحق به من أضــرار على جميع المستويات، السياسية، الاقتصادية، والاجتماعية، والألفاظ تنسجم مع هذا الواقع منها: مجنزرات–طائرات–دبابات–رشاشات–دفينات–مسيرات–مساعدات–إغاثات، ولكن لم نخرج عن القواعد التي أقرها علماء اللغة .

### ٣ـ ملحقات جمع المذكر السالم

وقد وردت ألفاظ لم تستوفِ شروط جمع المذكر السالم، الأمر الذي حدا بالنحاة إلى حَمْلها على الجمع السالم، وهي تقعَ في إطار السماع، ومزودة بواو ونون فى حالة الرفع، وبياء ونون في حالتي النصب والجر، وقد ذكر العلماء أشهرها، وتتمثل في "أسماء جموع، وهي: أولو، وعالمون، وعشرون، وبابه، وجموع تصحيح لم تستوفِ الشروط، كأهلون، ووابلون وما سُميَ به من هذا الجمع وما ألحق به، كعليّون، وزيدون" "٤٥"

وجــاء في شـــرح المفصل أن "من العرب من يجعل إعراب ما يجمع بالواو والنون في الـنون، وذلك إنما يكون فيما يجمع بالواو والنون عوضاً من نقص لَحِقَه، نحو قولك: سنون، وقلون، وثبون" "٤٦".

ومما ورد من ملحقات جمع المذكر السالم ضمن خطاب انتفاضة الأقصى، يتمثل في

(١)– ألفاظ العقود، وتقع من عشرين إلى تسعين مثل:

– يحتفل الشعب الفلسطيني بمرور سبعة وثلاثين عاماً على الانطلاقة.

– مَرَّ أربعٌ وخمسون عاماً على نكبة فلسطين .

وهذه الألفاظ تصلح للعاقل وغيره، وانسجاماً مع ظاهرة التغليب

"غُلب جانبُ مَنْ يعقل على ما لا يعقل، كما يغلب جانب المذكر على المؤنث" "٤٧" .

**(٢)- الاسم الثنائي مِثل: سنة .**

ويقـــع هذا النموذج في إطار ملحقات جمع المذكر السالم، فترفع وعلامة الرفع الواو وتنصب وتجر وعلامة النصب والجر الياء مثل:

– مَرَّ على الشعب الفلسطيني سنون قاسيه، وإنَّ سني الحرب قاسية، ويعلل بعض النحاة الجمع بالواو والنون، نتيجة لحذف اللام. فقد جاء في كتاب أسرار العربية أنهم "جمعوه بالواو والنون تعويضاً من حذف اللام، وتخصيصاً له بشيء، في التام" "[٤٨]" وقد يكون للفظة المفردة أكثر من جمـــع، لذلك نجد كلمة سنه. تجمع على سنوات، ومن الحلي أنّ الواو أصل في الكلمة، وعند الجمع ترد إلى مفردها، وتلحقها اللواحق الملائمة، وإنَّ انحسار هذه الملحقات، وندرة ورودها ضمن شعارات الانتفاضة، يعود إلى الحاجة الملحة إلى استعمالها، فيرددها الجمهور كلما دعت الضـــرورة، فَتردد في إحياء ذكرى الانتفاضة، والتذكير بعام النكبة، وأعداد القتلى والجرحى والأســـرى، وهدم المنازل. وتدمير مخارط الحدادة مثل: دمرت طائرات المعتدي ثلاثاً وثلاثين مخرطة .

**جموع أخرى:**

**(١) اسم الجمع:**

وقد حده علماء العربية بقولهم "هذا باب ما هو اسم يقع على الجميع، لم يكسّر عليه واحده، ولكنه بمنزلة قَوْم، وَذَوْد. إلاَّ أن لفظه من لفظ واحده، وذلك قولك:رَكْب وسَفْر" (٤٩).

وذهب آخرون إلى أنه "اسم مفرد واقع على الجمع بمنزلة قوم ونفر إلاّ أن قوماً ونفراً من غير لفـــظ الواحــــد، لأنَّ الواحد منها رجل، وليس من لفظ قوم ونفر، فأمَّا راكب وركب، سافر وَسَفر وجميع هذا الباب من لفظ المفرد وتركيبه" (٥٠) إذ لا يلحقه اللواحق، وذلك لأنَّ ركب (ليست بجمع في الحقيقة؛ بل هو اسم جملة (٥١) ومن خلال هذه الآراء يتبين أن اسم الجمع لا يقـــع في إطـــار أوزان جموع التكسير وذلك نظراً لبنائه "من صيغة صوتيه مغايرة لما أَلفْناه من الصـــيغ الســـابقة، مثل: وفد–ركب–صحب" (٥٢) وكذلك يتبين أن اسم الجمع ينقسم إلى قسمين:

(١) قسم له مفرد من لفظه. مثل: رَكْب جمع راكب، وصحب جمع صاحب .

(٢)وقسم لا واحد له من لفظه، ويقدر له مفرد من معناه، مثل: قوم، ومفرده رجل، ورهط ومفرده، إنسان .

وجيش مفرده، جندي، ونساء، والمفرد، امرأة .

وقد ورد أثناء انتفاضة الأقصى نماذج تقع في هذا الإطار منها كلمة: نساء، مثل: للنساء دور نشط في دعم الانتفاضة، والمفرد امرأة. جيش: يقتحم جيش الاحتلال منازل المواطنين، والمفرد جندي .

واستعماله موافق لما أشار إليه علماء العربية، ويبدو أنّ الإكثار من هذا النمط أو ندرته، يعود إلى الظروف، والأحداث التي تملي على وسائل الإعلام، وشرائح المجتمع. أن تردد هذا النوع من الجموع .

وقد ورد بندرة اسم الجمع الذي له مفرد من لفظه ومن أمثلة ذلك :

وَفد: زار مقر الرئيس الوفد المرافق للبعثه الدبلوماسية .

والمفرد: وافد، وجمعت وفد على وفود .

## اسم الجنس الجمعي:

وهذا النمط من الأسماء، يحمل في ثناياه دلالات متنوعة، فهو يتضمن معنى الجمع، وله دلالة على النوع والجنس، ولم يقع في إطار صيغ جمع التكسير، لأنه لا ينطبق عليه أي صورة ولكنه يكتسب دلاله (الكثرة، لأنّ استفادة الكثرة، ليست من اللفظ، إنما هي من مدلوله، إذا كان دالاً على الجنس والجنس يفيد الكثرة) "٥٣" وقد حّده سيبويه بقوله هو ما (جاء واحد الجميع على بنائه، وفيه هاء التأنيث، كما قالوا: بَيْض وبيضة، وجوز وجَوْزة) (٥٤) .

## وينقسم هذا النمط إلى قسمين:

القسم الأول:

(١) يميز جمعه عن مفرده بزيادة لاحقه صرفية، كفارقه مثل:

تمر— تمرة—جوز—جوزة .

(٢)القسم الثاني: يميز بين مفرده وجمعه بواسطة لاحقه صرفيه هي ياء النسب.

مثل: عرب ← عربي

يهود ← يهودي

وقــد اقتضــت طبــيعة الأحداث أن تتردد هذه الألفاظ بشكل عفوي ودون اللجوء إلى تصــنيف أنماط الجموع، أو تحديد نوعها، وذلك بما ينسجم مع الواقع، ولم تختلف بنية الكلمة عمًا أشار إليه النحاة .

ويضبط هذا النوع بالعلامات الإعرابية الأصلية (وتجمع فيه الدلالة على معنى المفرد، والمثنى، والجمع والسبب في ذلك، لذهاب الأدلة معه على كينونه المسمى أو ماهيته) (٥٥) ومن أمثلة ما ورد ضمن شعارات انتفاضة الأقصى:

أشجار النخيل ← نخلة

يهود ← يهودي

مزارع الدجاج ← دجاجة

أشجار التفاح ← تفاحة

عرب ← عربي

البرتقال ← برتقالة

اسم الجنس الإفرادي:

هذا النوع من الألفاظ، يصدق على العينة القليلة وعلى الكثير منه، وهو (ليس دالاً على أكثر من أثنين، فإنه يصلح للقليل والكثير) (٥٦). وذلك مثل: ماء–لبن–زيت–تراب. وقد تــرددت ألفاظ تقع في هذا الإطار وتتعلق بالمواد الغذائية لإغاثة متضرري العدوان الإسرائيلي منها:

دقيق–زيت–أرز–سكر–سمن–فول–عدس–حليب .

مجمل لعينة الدراسة، لصيغ جموع العربية، موزعة وفقاً لنوع جمعها

| جمع القلة | جمع الكثرة | جمع المؤنث السالم ما ختم بألف وتاء | جمع المذكر السالم | اسم الجمع | اسم الجنس الجمعي | اسم الجنس الإفرادي | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٢٩ | ٨٠ | ٦٨ | ١٢ | ٣ | ٦ | ٨ | ٢٠٦ |

* العينة بلغت مائتين وستة نماذج

# نتائــج البحــث

**وقد توصل البحث إلى النتائج التالية:**

- الكشــف عن تعدد الجموع للمفرد الواحد لأنّ في ذلك إثراء معرفي، ومتّسع للتخلص من المآزق، التي تعترض الشعراء أثناء نظم القصائد، فضلاً عن اختيار ما يناسب المقام، الأمر الذي يشكل حافزاً لانتقاء ألفاظ منسجمة مع الحدث.
- بيان دور الزيادة على بنية الكلمة، فكلما زدنا على المبنى يقابله زيادة في المعنى، سواء كانت الزيادة سابقه أو متوسطة أو لاحقه.
- الكشف عن دور السياق في تحويل الصيغة من جمع القلة إلى الكثرة أو العكس .
- اعــتماد الحركات الإعرابية، والعدول عن الحروف في جمع التكسير، وجمع المؤنث السالم، واسم الجمع، واسم الجنس الجمعي والإفرادي، طلباً للخفة .
- عدم ارتباط جموع القلة والكثرة بالأعداد الرقمية؛ إذ برز دور السياق في تحديد ذلك، خلافاً للــرأي، الذي حصر جمع القلة في الأعداد من ٣-١٠ وما بينهما، وفيما عدا ذلك اعتبر في إطار جمع الكثرة.
- تــردد ألفاظ الجمع بشكل عفوي، دون اللجوء إلى تصنيف أنماطها؛ لأن طبيعة الأحداث ترخي بظلالها على شرائح المجتمع، في انتقاء واختيار الألفاظ، والشعارات المناسبة، التي تتناقلها الجمــاهير الغاضــبة، وتوافق ما يدور في الأذهان، إذ ما يراود عقولهم، يتحكم في سلوكهم وأفعالهم.
- أثــر الألفاظ المختارة، أثناء انتفاضة الأقصى في توجيه مسار الجماهير، لمقارعة المحتل، فضلاً عن ظهور عمق الارتباط بين الجماهير، ومجال العمل السياسي.
- ابتكار ألفاظ وشعارات تنسجم مع فصائل المقاومة، وترمز لكل فصيل مثل: الجهاد-سرايا القــدس، حمــاس-كتائــب عز الدين القسام، فتح-كتائب الأقصى، الجبهة الشعبية-كتائب الشهيد أبو علي مصطفى ... إلخ.
- إبراز العراقيل التي تقف أمام شرائح المجتمع الفلسطيني مثل: الحواجز، السواتر، القذائف، إطلاق الصواريخ، القنابل الغازية، والصوتية ... إلخ.
- الكشف عن حجم المعاناة، وأثرها على الجانب النفسي، الأمر الذي يدعو إلى رفض الواقع المرير.
- الكشف عن ظواهر نفسية، واجتماعية، وسياسية من خلال الشعارات الجمعية.

## الهوامش

١-مدخل إلى علم اللغة، د.محمود فهمي حجازي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م: ص٥٩ .

٢-السلمع في العربية، لأبي الفتح عثمان بن جنّي، تحقيق حامد المؤمن، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م:ص٦٨ .

وانظر: كتاب الكافية في النحو، للإمام جمال الدين أبي عمرو عثمان بن عمر المعروف بابن الحاجب النحوي، شرح الشيخ رضى الدين محمد بن الحسن الاستراباذي النحوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٨٥م: ج٢ ص١٩٠ .

٣-كتاب أسرار العربية، للإمام أبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، تحقيق د.فخر صالح قداره، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥م:ص٧٦ .

٤-اللؤلؤة في علم العربية وشرحها، تأليف يوسُف بن محمد السُّرَمَرّي، دراسة وتحقيق وتعليق د.أمين عبد الله سالم، دار الكتب، مصر، ط١، ١٩٩٢م: ص١١٠.

٥-السلمع في العربية، لابن جني: ص٢٣٢، وانظر: همع الهوامع ، شرح جمع الجوامع في علم العربية، للإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، دار المعرفة، بيروت-لبنان، د.ت: ج٢/ص١٧٤ .

٦-شرح ابن عقيل على ألفيه ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعاده بمصر. القاهرة، ط١٤، ١٩٦٥: ج٢/ص٤٥٢.

٧-تقويم الفكر النحوى، د.علي أبو المكارم، دار الثقافة، بيروت-لبنان. "د.ت": ص١٧٢.

٨-شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ج٢ /ص:٤٥٢ .

٩-المصدر السابق: ج٢/ ص ٣٢٧

١٠-علم الصرف الصوتي، د. عبد القادر عبد الجليل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ١٩٩٨م: ص٣٨٩ .

١١-الكتاب، لسيبويه، ج٣/ص ٦٣٢ .

١٢-المصدر السابق: ج٣/ص ٦١٠ .

١٣-المصدر السابق: ج٤/ص ٣٥٦ .

١٤-علم الصرف الصوتي، د. عبد القادر عبد الجليل: ص ٤٢٣ .

١٥-المرجع السابق: ص ٤٢٧ .

١٦-سلسلة ملخصات شوم، نظريات ومسائل في مقدمة في علم النفس، تأليف د. أرنوف. ويتينج، ترجمة د. عادل عز الدين الأشول وآخرين، دار ماكجرو هيل للنشر، ج.م.ع، القاهرة، ١٩٧١م: ص٢١٧ .

١٧-الإيضاح في علل النحو، لأبي القاسم الزجاجي، تحقيق د. مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط٥، ١٩٨٦م: ص٦٦ .

١٨-التطور اللغوي التاريخي، د. إبراهيم السامرائي دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط٣، ١٩٨٣م .

١٩-فقه اللغة في الكتب العربية، د. عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، ١٩٨٨ م: ص ١٢٣ .

٢٠-أضواء على لغتنا السمحة، الكتاب التاسع، كتاب العربي، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي محمد خليفة التونسي، الكويت، ١٩٨٥م: ص ١٤٠ .

٢١-المرجع السابق، ص ١٤٠ .

٢٢-أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تأليف الإمام أبي محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن هشام، الأنصاري، المصري، ومعه كتاب عدة السالك إلى تحقيق أوضح المالك، وهو الشرح الكبير في ثلاثة شروح، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت-"د.ت" ج٣/ص٤٩ .

٢٣-المصدر السابق: ج٢/ص ١٠٢ .

٢٤-الكتاب، لسيبويه: ج٣/ص ٥٧٨ .

٢٥-الإيضاح في علل النحو، لأبي القاسم الزجاجي: ص ١٢٢، وأنظر: أوضح المالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري، ج١/ ص ٦٨ .

٢٦-شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، عالم الكتب، بيروت "د.ت": ج٥/ص ٦ .

٢٧-المقتضب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق، محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، "د.ت"، ج١/ص٦ . وانظر:

كتاب أسرار العربية، لأبي البركات الأنباري: ص ٧٣، واللؤلؤة في علم العربية وشرحها، ليوسف بن محمد السُّرَّمَرِّي: ص ١٠٥ .

٢٨-كتاب أسرار العربية، لابي البركات الأنباري: ص ٧٣ .
٢٩- التأنيث في اللغة العربية،د. إبراهيم إبراهيم بركات، دار الوفاء المنصورة ط١، ١٩٨٨ م:ص ٦٥.
٣٠-الكتاب، لسيبويه: ج٤/ ص٢٣٦، ٢٣٧ .
٣١-اللؤلؤة في علم العربية وشرحها، ليوسف بن محمد السُّرَّمرِّي: ص ١٠٦ .
٣٢-الكتاب، لسيبويه: ج٣/ ص٥٧٨ .
٣٣-المصدر السابق: ج٣/ ص ٥٧٨.
٣٤-اللمع في العربية، لأبي عثمان بن جني: ص ٦٥ .
٣٥-الكتاب، لسيبويه: ج١/ ص ٢٢ .
٣٦-المصدر السابق، ج١/ ص ١٨، وانظر: الإيضاح في علل النحو، لأبي القاسم الزجاجي، ص ١٢١،١٢٢ .
٣٧-كتاب أسرار العربية، لأبي البركات الأنباري: ص ٦٤ .
٣٨-شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، ج٥/ص٢، وانظر: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، المسمى "منهج السالك إلى ألفية ابن مالك"، ومعه كتاب أوضح المسالك، لتحقيق منهج السالك، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١٩٧٠،٣م، ج١/ص٦٠ .
٣٩-حاشية (٣٨) من هذا البحث.
٤٠-شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تأليف، محمد محي الدين عبد الحميد، ج١/ص٦٠، وانظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ومعه شرح الشواهد للعيني، دار إحياء الكتب العربية، مصر، "د.ت" ج١/ص٨٠ .
٤١-كتاب أسرار العربية، لأبي البركات الأنباري: ص٧٠.
٤٢-شذا العرف في فن الصرف، للشيخ أحمد الحملاوي، دار القلم، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٥٣م: ص ٩٧ .
٤٣-شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، ج٥/ص٣، وانظر: أوضح المالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري، ج١/ص٥١، وانظر: همع الهوامع، شرح جمع الجوامع في علم العربية، للإمام جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، ج١/ص٤٥ .

٤٤-مدخـل إلى علم اللغة، د. محمود فهمي حجازي، ص٥٩، وانظر: مقدمة لدراسة علم اللغة، د. حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م: ص٩١،٩٠ .

٤٥-أوضـح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري: ج١/ص٥٢، وانظر: قطر الـندى وبل الصدى؛ لأبي محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري، ومعه كتاب، سبيل الهدى، بتحقيق شرح قطر الندى، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط٢، ١٩٨٧م: ص٤٩-٥٠ .

٤٦-شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، ج٥/ص١١ .

٤٧-كتاب أسرار العربية، لأبي البركات الأنباري: ص٧١ .

٤٨-المصدر السابق: ص٧٢ .

٤٩-الكتاب، لسيبويه: ج٣/ص٦٢٤ .

٥٠-شـرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي؛ ج٥/ص٧٧، وانظر: شذا العرف في فن الصرف، ص١١١ .

٥١-التطور النحوي للغة العربية، للمستشرق الألماني، برجشتراسر، أخرجه وصححه، وعلق عليه، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م: ص١١٠ .

٥٢-علم الصرف الصوتي، د. عبد القادر عبد الجليل: ص٣٩٠.

٥٣-شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، ج٥/ص٧١ .

٥٤-الكتاب، لسيبويه: ج٤/ص٤٤ .

٥٥-علم الصرف الصوتي، د. عبد القادر عبد الجليل: ص٣٩٠ .

٥٦-حاشية الصبان، ج٤/ص١٥٤، وانظر: شذا العرف في فن الصرف: ص١١١ .

## المصادر والمراجع


- القرآن الكريم

١- أسـرار العربية، للإمام أبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، تحقيق، د.فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٢- أضـواء على لغتنا السمحة، الكتاب التاسع، كتاب العربي، سلسلة فصلية، تصدرها مجلة العربي محمد خليفة التونسي، الكويت، ١٩٨٥م.

٣- أوضـح المسـالك إلى ألفية ابن مالك، تأليف الإمام أبي محمد عبد العال جمال الدين بن يوسـف بـن هشـام الأنصاري، المصري، ومعه كتاب عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسـالك، وهو الشرح الكبير في ثلاثة شروح، تأليف محي الدين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، "د.ت".

٤- الإيضـاح في علـل النحو، لأبي القاسم الزجاجي، تحقيق د.مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط٥، ١٩٨٦م.

٥- التأنيث في اللغة العربية، د.إبراهيم إبراهيم بركات، دار الوفاء، المنصورة، ط١، ١٩٨٨م.

٦- التطور اللغوي التاريخي، د.إبراهيم السامرائي،دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط٣، ١٩٨٣ م.

٧- الـتطور النحوي للغة العربية، للمستشرق الألماني، برجشتراس، أخرجه وصححه وعلق عليه د.رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.

٨- تقويم الفكر النحوي، د.علي أبو المكارم، دار الثقافة، بيروت-لبنان، "د.ت".

٩- حاشية الصبان، على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ومعه شرح الشواهد العيني، دار إحياء الكتب العربية، مصر، "د.ت".

١٠- سلسـلة ملخصـات شوم، نظريات وسائل في مقدمة في علم النفس، تأليف د.أرنوف ويتيسنج، تـرجمة د.عادل عز الدين الأشول وآخرين، دار ماكجروهيل للنشر، ج.م.ع، القاهرة، ١٩٧١م.

١١- شـذا العرف في فن الصرف، للشيخ أحمد الحملاوي، دار القلم، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٥٣م.

١٢- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، المسمى "منهج السالك إلى ألفية ابن مالك"، ومعه كتاب أوضح المسالك، لتحقيق منهج السالك، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٧٠م.

١٣- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة بمصر، القاهرة، ط١٤، ١٩٦٥م.

١٤- شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، عالم الكتب، بيروت، "د.ت".

١٥- علم الصرف الصوتي، د.عبد القادر عبد الجليل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ١٩٩٨م.

١٦- قطر الندى وبل الصدى، لأبي محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري، ومعه كتاب، سبيل الهدى، بتحقيق شرح قطر الندى، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

١٧- فقه اللغة في الكتب العربية، د.عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.

١٨- الكافية في النحو، للإمام جمال الدين أبي عمرو عثمان بن عمر، المعروف بابن الحاجب، شرح الشيخ رضي الدين محمد بن الحسن الاسترباذي النحوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٨٥م.

١٩- اللؤلؤة في علم العربية وشرحها، تأليف يوسُف بن محمد السرمرِّي، دراسة وتحقيق وتعليق، د.أمين عبد الله سالم، دار الكتب، مصر، ط١، ١٩٩٢م.

٢٠- اللمع في العربية، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق حامد المؤمن، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.

٢١- مدخل إلى علم اللغة، د.محمود فهمي حجازي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢٢- المقتضب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، "د.ت".

٢٣- مقدمة لدراسة علم اللغة، د.حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.

٢٤- همع الهوامع، شرح جمع الجوامع في علم العربية، للإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، دار المعرفة، بيروت-لبنان، "د.ت".

# الإنسان فى فكر بروتاجوراس

د . سها عبد المنعم (*)

## المقدمة:

كـــان الإنســـان ولا يـــزال محـــور اهتمام ودراسة لكثير من الباحثين والفلاسفة والمفكرين منذ القدم وحتى الآن. فكل التأملات الفلسفية تقودنا إلى ذلـــك المخلوق العجيب، الذي خلق الكون كله من أجله وجعله المولى سبحانه وتعالى في خدمته تعظيماً وتكريماً لوضع هذا الموجود في هذا الوجود.

ذلـــك المخلـــوق الذي يختلف عن كل الكائنات الحية لأنه أكثر شقاءً، وأعمقها ألما، وأرهفهـــا حســـاً. ولعلنا نذكر قصة ديوجينس الذي رأوه في أثينا ممسكا بمصباح وهو يجوب المديـــنة ليلاً أو نماراً حتى إذا ما سئل عما تبحث يا ديوجينس في ضوء مصباحك أجاب أبحث عن الإنســان.

لذلـــك ومـــن هـــذا المنطلق أثرت أن يكون موضوع بحثي عن الإنسان خاصة عند بـــروتاجوراس أحد السوفسطائيين وأشهر ممثليهم ذلك الفيلسوف الذي أطلق عليه فيلسوف التـــنوير اليوناني الذي اتضحت عنده الترعة الإنسانية التي ميزت جماعة السوفسطائيين أحسن تميز وذلك من خلال عبارته الشهيرة "الإنسان مقياس كل شيء" هذه العبارة التي تصدرت كل جوانـــب فلسفته المعرفية والأخلاقية والسياسية، ثم سأحاول أن أبين أثر هذه العبارة على من جاء بعده وأثرها في المفهوم المعاصر مبينة أيضاً كيف دخلت الفلسفة مع السوفسطائيين طوراً جديداً وكيف اهتم الفكر الفلسفي قبلهم اهتماماً كبيراً بالوجود الخارجي أولا وأخيرا. وكيف معهـــم وجه النظر إلى الإنسان بوصفه أجدر الكائنات بالدراسة وبوصفه إرادة فعالة تحاول أن تثبت ذاتها في هذا الوجود.

---

(*) مدرس بقسم الفلسفة – كلية البنات – جامعة عين شمس

فكان للسوفسطائيين الفضل في توجيه النظر إلى الإنسان وذلك قبل سقراط الذي قيل عنه أنه أول من أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض أي أنه هو الذي وجه النظر إلى الإنسان بعد إن كان كل البحث منصباً على الطبيعة.

والحقيقة كما سأوضحها من خلال بحثي أن النزعة الإنسانية بدأت مع جماعة السوفسطائيين واتضحت بالأخص عند بروتاجوراس. وأنه رغم السلبيات الكثيرة التي وجهت إلى السوفسطائيين ورغم العداء الشديد الذي نسب لهم والتشويه الذي لاقوه خاصة من سقراط وأفلاطون وارسطو إلا أنهم أصحاب حركة تنويرية حقيقية ظهرت من خلالهم الثقافة اليونانية في بلاد اليونان.

بداية قبل أن نتناول مفهوم الإنسان في فكر "بروتاجوراس" سوف أتناول هذا المفهوم لغتاً واصطلاحاً.

## أولاً مفهوم الإنسان في اللغة:

ان س — (الأنس) البشر والواحد (انس) بالكسر وسكون النون و(انس) بفتحتين والجمع (أناس) قال الله تعالى "وأناس كثيرة" وكذا (الاناسية) ويقال للمرأة أيضاً (إنسان) ولا يقال إنسانة، أيضاً تصغير إنسان (انيسان) قال ابن عباس رضي الله عنه إنما سمي إنسانا لأنه عهد إليه فنسي و(الناس) بالضم لغة في (الناس) وهي الأصل و(استأنس) بفلان و(تأنس) به بمعنى و(الأنيس المؤانس) وكل ما يؤنس به وما بالدار (انيس) أي أحد و(انسه) بالمد ابصره وانس منه رشدا أيضاً علمه وانس الصوت أيضاً سمعه[1].

وفي لسان العرب يعني بالإنسان آدم، على نبينا وعليه الصلاة والسلام. وقوله عز وجل: وكان الإنسان أكثر شيء جدلا، عني بالإنسان هنا الكافر، ويدل على ذلك قوله عز وجل: ويجاول الذين كفروا بالباطل ليدحضوا به الحق، هذا قول الزجاج، فإن قيل: وهل يجادل غير الإنسان؟ قيل: قد جادل إبليس وكل من يعقل من الملائكة، والجن تجادل، لكن الإنسان أكثر جدلا، والجمع الناس، مذكر. وفي التنزيل يا أيها الناس، وقد يؤنث على معنى القبيلة أو الطائفة[2].

(1) انظر/ الشيخ الإمام محمد ابن أبي بكر بن عبد القادر الرازي/ مختار الصحاح/ عني بترتيبه محمود خاطر بك / ص٢٨ مطابع الأميرية سنة ١٩٣٧.

(2) انظر ابن منظور/ لسان العرب / تحقيق عبد الله على الكبير / ص٢١٣ / دار المعارف.

## ثانياً مفهوم الإنسان في الاصطلاح:

**قيل الإنسان الأعلى superman , surhomme:**

هو عند جمهور الفلاسفة هو الحيوان الناطق، ولكن ليس انسانا بأنه حيوان أو ناطق أو مائت أو أي شيء آخر، بل إنه مع حيوانيته ناطق (ابن سينا — نجاة) ويحتاج أن يكون جوهراً، ويكون له امتداد في ابعاض، تفرض منه طولا وعرضا وعمقا وأن يكون مع ذلك ذا نفس، وأن تكون نفسه يحتذى بها ويتحرك بالإرادة، فإذا التأم جميع هذا. حصل من جملتها ذات واحدة هي ذات الإنســـان[١] أما نيتشيه فيعني به إنسان المستقبل وهو الغاية المرموقة من التطور. ويتميز الإنسان الأعلى بأنه خالق القيم.

**إنسان كامل (Man (perfect:**

١ — عـــند الجـــرجاني هو "الجامع لجميع العوالم: الإلهية والكونية، الكلية والجزئية" وهو عند التهانوي محمد صلى الله عليه وآله وسلم تأدبا لمقامه الأعلى. وهو عند ابن عربي صورة دقيقة كاملـــة مـــن الله، وهو لهذا خليفته على الأرض. ويرى عبد الرحمن بدوي أن فكرة الإنسان الكـــامل تناظر في الوجودية فكرة الأوحد نجدها تحتل مركز الصدارة في بيان مناقب الصوفي الكامل في التصوف الإسلامي[٢].

هذا هو مفهوم الإنسان في اللغة والاصطلاح، أما مفهومه عند أكبر ممثلي السفسطائية وأشهرهم يتضح ما يلي:

**بروتاجوراس(٣)**

---

(١) انظر / عبد المنعم الحفني / المعجم الفلسفي / ص٣٣ / الدار الشرقية سنة ١٩٩٠.

(٢) انظـــر / مـــراد وهـــبه / المعجـــم الفلســـفي معجـــم المصـــطلحات الفلســـفية ص١١٠ / دار قـــباء للطباعة والنشر.

(٣) بـــروتا جـــوراس: ولـــد فـــي ابديـــرا (٤٨٠ – ٤١٠) يعـــد مـــن أشـــهر السوفســـطائيين وأول سوفســـطائي محـــترف، كـــان يتـــنقل مـــن مديـــنة إلـــى مديـــنة فـــي الـــيونان بغرض التدريس مقابل المال، وكان يأخذ على عاتقه مهمة تدريب الشباب على فن السياسة وكان معروفا في أثينا.

Encyclopedia of philosophy / P. 505, london and new york.

كـــان بـــروتا جـــوراس شخصـــية أساسية في محاورة أفلاطون بروتا جوراس. تدور فلسفته حول عـــبارته الشهيرة "الإنسان مقياس كل شيء" هذه العبارة التي تؤكد على النسبية الفردية لكل المدركات الحسية وكل الآراء. كان صديق لبركليز وعهد إليه بركليز ينتظر الديمقراطية اليونانية، وهو القائل فيما تختص الآلهة "لا أســـتطيع أن أعلـــم إن كانت الآلهة موجودين أو غير موجودين". واتهم لذلك بالإلحاد، وحكم عليه بالإعدام، ولكنه هرب ومات غرقا اثناء فراره

أرســـى بروتاجوراس، زعيم السوفسطائيين وإمامهم، قواعد الشك حينما قال عبارته المشهورة " الإنسان مقياس كل شيء" والمعنى الدقيق الذي تنطوي عليه هذه العبارة هو أنه لا يمكن الوصول إلى أية حقيقة ثابتة ومطلقة، سواء في مجال المعرفة أو الأخلاق أو أي شيء آخر،

---

Encylopaedia, Britannica, volume, 18,P. 649, first pubilshed in 1768.

أيضا انظر د/ عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلاسفة / ص٢٨٤.

كتبه ونصوصه

لـبروتا جوراس كتب كثيرة أهمها كتاب عن "الحقيقة وهو الذي قال في افتتاحه: "الإنسان مقياس الأشياء جميعا" وبقيت بعض النصوص من كتابه عن "الآلهة" وله كتب أخرى يذكر اسماءها ديوجين لايرتوس، مـنها الحجـة الكـبرى، وفـي الحجـج المتناقضة، وفي الوجود وهو الذي يزعمون أن أفلاطون اقتبس أول الجمهورية منه، وفي الرياضيات، وفي أصل البناء الإجتماعي، وفي الطمع، وفي الفضائل، وفي أخطاء البشر، وفي الدساتير.

غـير أن النصـــوص الباقية قليلة جدا، وليس أمامنا صورة وافية لآرائه إلا محاورات أفلاطون، ولذلك ينقسم المؤرخون في أمره قسمين: أحدهما يعتمد على النصوص اليسيرة الباقية ويقيم عليها فلسفته، والفريق الثاني يعتمد على محاورات أفلاطون ، أن النصوص غير كافية وهذه هي ترجمة بعض النصوص عن كتاب فريمان.

١- ["عـن كـتاب الحقـيقة" أو "الحجج النافية"] الإنسان مقياس الأشياء جميعا، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس وجود ما لا يوجد منها.

٢- [عـن كـتاب "في الوجود"] قال فرفريوس لم يتبق من كتابات السابقين على أفلاطون إلا عبارات قليلة، ولـو بقي منها أكثر من ذلك فقد يمكن أن تكشف عنده سرقات أكثر. مهما يكن من شيء. ففي الموضوع الـذي كنـت أقـرأ فيه كتاب بروتاجوراس " في الوجود" رأيت أن الحجة التي يسوقها ضد أولئك الذين يجعلـون الوجود واحدا هي العبارات النافية نفسها التي يستعملها أفلاطون ذلك إني أخذت أوزان بينهما لفظة لفظة.

٣- [مـن كـتاب بعـنوان "العقل الكبير"] يحتاج التعليم إلى الموهبة والممارسة. ويجب أن يبدأ التعليم من الصغر.

٤- [من كتاب في "الآلهة"] لا أستطيع أن أعلم إذا كانت الآلهة موجودة أو غير موجودة، ولا هيئتها ما هي، لأن أموراً كثيرة تحول بيني وبين هذه المعرفة: غموض الموضوع، وقصر العمر.

فنحـن لا نستطيع تكوين نظرية كاملة من هذه النصوص أما اتهام فرفريوس فيبدو أنه لا يستند إلى أسـاس، فقـد كانـت كتب بروتاجوراس متداولة في زمان أفلاطون، ولم يكن يستطيع أن يسرق منها دون أن يكتشف أمره، فضلا عن أن أفلاطون ليس الفيلسوف المغمور الذي يعتمد في فلسفته على غيره.

وقـد اعـترف بـبعض ونقدها، ففي محاورة ثينيا توس يذكر افتتاح كتابه عن "الحقيقة" الإنسان مقـياس الأشياء جميعا، ويحكى على لسان سقراط انتقاد هذه النظرية يقول سقراط: إني معجب بمذهبه القائل بـأن مـا يظهـر هو حق بالنسبة لكل شخص يظهر له ذلك، ولكني اتعجب لماذا لم يستهل كتابه "في الحقيقة" بعبارة أخرى هي أن الخنزير أو القرد أو أي حيوان آخر يمتاز بالإحساس مقياس الأشياء جميعها.

انظـر/ د. أحمـد فؤاد الأهواني / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / ص٢٦٣:٢٦٥ دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي سنة ١٩٥٤.

إنما تكون كل الحقائق نسبية جزئية متغيرة مرتبطة بزمان أصحابهم ومكانهم ومتغيرة بتغير ظروفهم وأحوالهم[1].

هــذا مـا عبرت عنه جماعة السوفسطائيين تعبيرا قويا من خلال نظرياتهم السياسية والأخلاقــية والــتربوية. وبما أن بروتاجوراس أشهر ممثليها فلقد أصبح الفرد معيارا للحقائق ومقياسا للقيم وبالتالي أصبحت الحقائق جزئية ونسبية متغيرة وليست مطلقة ثابتة[2].

وهــذا ما بدا واضحا من خلال مذهبه الفلسفي ولنبدأ باستعراض مذهبه وبيان أثر هذه العبارة على جوانب فلسفته.

## نظرية المعرفة عند بروتاجوراس:

بدأ بروتاجوراس من مذهب هرقليطسي، ولكنه لم يقل بكل هذا المذهب كما هو في كل جزئياته، بل قال فقط بالفكرة الرئيسية السائدة فيه وهي أن الوجود دائم السيلان، فقال بــروتاجوراس أن الطبــيعة كلها في تغير دائماً وباستمرار ولا يمكن أن يطلق على شيء صفة معيــنة، بل الصفة المعينة الوحيدة للأشياء هي انتقالها من الضد إلى الضد لذلك فإن أحدهما لا يمكن أن يفهم أو يوجد من؛ دون أن يوجد الآخر والإحساس يتم حينئذ دائماً أبداً من الشيئين المتضادتين اللذين هما انفعال وفعل — فالإحساس إذن حين يدرك إنما يدرك هذا التضاد وهذا التغير المستمر.[3]

ويكمــل د/ عبد الرحمن بدوي هذه العبارة بأن الإحساس تبعا لهذا متغير من وجهة نظره الخاصة وعلى طريقته، والصفات المختلفة هي من وضع الإنسان ولا يمكن أن يقال إن لها وجــود حقيقــيا في الخارج، وتبعا لهذا فالمعرفة متصلة بالأفراد ومعتمدة عليهم. ومن هنا قال بــروتاجوراس قولته المشهورة: الإنسان مقياس كل شيء، ما هو موجود بوصفه غير موجوداً، وما هو غير موجود بوصفه موجود[4].

إذن من هنا نجد أن الحقيقة من وجهة نظر بروتاجوراس ليس لها وجود خارج ذواتنا أي ليس لها وجود موضوعي فالإنسان هو الذي يحدد وجودها حسب مقياسه الحس.

---

(١) انظر / د. عبد الرحمن بدوي / ربيع الفكر اليوناني / ص١٧٥.
(٢) انظر / د. حسين علي / ما الفلسفة / ص١٣٦ / مكتبة الأنجلو الحديثة سنة ١٩٩١.
(٣) د/ عبد الرحمن بدوي/ ربيع الفكر اليوناني/ ص١٧٥.
(٤) أنظر/ المرجع السابق ص ١٧٦.

ولكن إذا تساءلنا: ماذا يقصد بروتاجوراس من قوله الإنسان هنا؟ يقصد بها كل فرد على حده، وتبعا لهذا تكون الحقيقة مختلفة باختلاف الأفراد الواحد عن الآخر؟ أم يقصد بالإنسان الإنسانية، وتبعا لهذا يكون الإنسان مقياس الحقائق بمعنى أن الحقائق من وضع عقولنا نحن، وأن ليس لها وجود حقيقي في الخارج بمعنى الأشياء في ذاتها فهذا فوق نطاق العقل؟

الحقيقة أن بروتاجوراس يقصد بالإنسان هو الإنسان الفرد. ولا يقصد بالإنسان البشرية على الإطلاق. فهو يرى أن كل إنسان فرد هو مقياس ما هو حقيقي بالنسبة له، وليست هناك حقيقة سوى احساسات وانطباعات كل إنسان. وما يبدو صادقا بالنسبة لك صادق بالنسبة لك[1] إذن جعل بروتاجوراس الإنسان هو المعيار في حكمه على كل شيء فجعل العقل الإنساني الحر هو الأوحد في المعرفة وفي الأخلاق وفي السياسة. ومن ثم نادى بنوع من الفلسفة الآنية Solipsism[2] التي يجعل الذات المدركة هي كل شيء على نحو ما سوف يقول ذلك بركلي[3] حديثاً فكل ما يشعر به الفرد أو يعتقده يكون صحيحاً بالنسبة له. فلم تعد الطبيعة كما كانت من قبل هي معيار الحقيقة والخير. وكان هدف بروتاجوراس من هذا تحقيق السيادة للإنسان المفعم بالمعارف على مقدرات وجوده. بحيث تكون القوانين والعادات الملائمة لطبيعة الإنسان هي المتحكمة في شئونه لا التقاليد والخرافات من أي نوع خاصة لو عرفنا أن كلمة الأشياء الواردة في شعاره كانت تشمل إلى جانب الأشياء الخارجية كل القيم أيضا والتقاليد والقوانين على حد قول أرسطو.[4]

---

(١) انظر المرجع السابق ص١٧٦.

(٢) الفلسفة ١- الآنية في الحقيقة في الموجودات "هي معنى ذهني وهو كون الشيء خارج النفس على ما هو عليه في النفس (ابن رشد تهافت .... ٢)

٢- "الآنية التي هي عبارة عن الوجود غير الماهية "الغزالي: مقاصد ٣٠" انظر يوسف كرم / مراد وهبه / يوسف شلاله المعجم الفلسفي / ص٢٧.

(٣) جورج باركلي (١٦٨٥ - ١٧٥٣) أيرلندي من أصل إنجليزي. ولد بكيلكني بأيرلندا، وتعلم بترنيتي، وتدرج في مناصب الكنيسة حتى عين أسقف لكلوين، أهم كتبه "محاولة نظر نظرية جديدة في الرؤية (١٧٠٩)، وبحث في أصول المعرفة الإنسانية" انظر د/ عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلاسفة / ص٢٥١.

(٤) انظر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص٢٩٥ / دار الوفاء للطباعة والنشر (د.ت).

فكـــان هذا الشعار البروتاجوري بذلك تجسيدا لحرية الإرادة الإنسانية — كما يقول ولترســـتيس ينكر فيه بروتاجوراس وجود الصدق الموضوعي الخارجي المستقل عن ذات الفرد المدركـــة، إذ ترتكـــز الحقـــيقة، والخير والعدل كلها — في رأي السوفسطائيين — على إرادة الإنســـان الواعية الحرة. فكانت جدارة السوفسطائيين الفلسفية إذن تتمثل في اعترافهم لأول مرة — في رأي البعض — بحق الفاعل "فلا يجب أن تتجبر في الإنسان العاقل السلطة والعادات والتراث، ولا يجب أن يخضع بالعنف لعقائد مفروضة عليه من مصدر خارجي فليس هناك فرد لـــه حـــق القـــول "أنك يجب أن تعتقد في كذا" وذلك لأنني ككائن عاقل لي الحق الكامل في استخدام عقلي والحكم على الأمور بنفسي[1].

ويتضـــح لي مـــن خـــلال هذا، التجسيد الواضح والصريح لحرية الإرادة الإنسانية والتأكـــيد عـــلى مسئولية الفرد الكاملة عن أفعاله واختياراته هذه الحرية التي تفرد بها جماعة السوفسطائيين دون غيرهم من اليونان.

وقد أورد بروتاجوراس تفسير لهذا من خلال التفرقة بين الانطباعات الذاتية والحقيقة الموضـــوعية فمثلا: أنني أنظر الآن إلى هذا المكتب والمفكر فيه، (أنا) فاعل الفكر والمكتب هو الموضوع الفكر بصفة عامة الفاعل هو الذي يفكر والموضوع هو ما يجري التفكير فيه. ومن ثم فإن معنى التفرقة بين الانطباعات الذاتية والحقيقية الموضوعية واضح أن أنطباعي الشخصي قد يكـــون أن الأرض مسطحة ولكن الحقيقة أنها مستديرة وعندما أكون سائر في الصحراء وقد أتعـــرض للسراب وأظن أنه ماء أمامي، هذا هو انطباعي الذاتي والحقيقة الموضوعية هي أنه لا يوجد شيء سوى الرمل، أن الحقيقة الموضوعية شيء له وجود خاص به، مستقل عني ولا يهم مـــا أفكر فيه أو ما تفكر فيه أنت، لا يهم ما أريد وما تريد أنت فالحقيقة هي على نحو ما هي عليه، وعلينا أن نتطابق مع الحقيقة[2].

يرى وولتر ستيس أن هناك خطأ للسوفسطائيين هنا هو أنهم وهم يعترفون بحق الذات أو الفـــاعل ينسون بالمرة ويتجاهلون تماما (حق الموضوع). فالحقيقة لها وجود موضوعي وهي على ما هي عليه سواء أمنت بهذا أم لا[3] .

---

(١) انظر / وولتر ستيس / تاريخ الفلسفة اليونانية / ص١٠٩.

(٢) انظر/ د. عبد الرحمن بدوي / ربيع الفكر اليوناني / ص١٧٦.

(٣) انظـــر وولـــتر ســـتيس / تـــاريخ الفلســـفة اليونانـــية / تـــرجمة د/ مجـــاهد عـــبد المـــنعم مجـــاهد / ص١٠٩.

وبناء على ما سبق من مقدمات يرى السوفسطائيين انه لا يوجد شيء هو واحد في ذاته وبذاته لا يوجد شيء يمكن أن يسمى أو يوصف بالضبط لأن كل شيء في تحول مستمر. فمدركاتنا الحسية موجودة على النحو الذي نحسها به وما لا نحسه فليس بموجود.[1]

ويمكننا أن نستخلص من هذا عدة أحكام تضمنها مذهب بروتاجوراس.

الأول : أن الحقيقة المطلقة غير موجودة، وقد حل محلها حقائق تتعدد بتعدد الأشخاص وأحوالهم المختلفة.

الثاني : أنه يمتنع وقوع الخطأ، ولا يمكن أن نتصور في شيء ما خلاف ما نتصوره عليه في وقت ما.

والثالث: أن الفرد مقياس الخير والشر والضر والنفع والعدل والظلم.

وكثيرا ما يقال — خطأ — عن مبدأ بروتاجوراس هذا القائل بأن الإنسان مقياس الأشياء جميعا، أنه مبدأ ينتهي إلى هدم التقاليد والعقائد، لأن كل فرد من الناس سيذهب مذهبه دون أن تكون هنالك الحقيقة الموضوعية الواحدة التي يلتقي عندها الجميع، وواضح أن هذه النتيجة لا تلزم عن مقدمتها. بل على عكس ذلك ما قاله بروتاجوراس نفسه، من أنه ما دام اتفاق الناس مستحيلا بالرجوع. إذن فلا مناص في حياتنا العلمية من الأخذ بالأنفع كما تقرره أغلبية الآراء، لما كانت التقاليد هي التعبير عن رأي الأغلبية، فالأخذ بها أنفع اجتماعيا من الخروج عليها[2] وهذا ما اتبعه المذهب البرجماتي فيما بعد فهو يعد أحدث صور النسبية وأكثرها اثاره للاهتمام. فبروتاجوراس كان من الرواد المهيمنين الذين مهدوا لها ولكن من الحقيقي كذلك أن البرجمانية لم تظهر في أوضح صورة لها إلا في نهاية القرن الماضي[3].

ونظرية الحقيقة عند نيتشه[4] تحمل شبها واضحا للنظرية البرجمانية وقد لخص "جان فال" هذه النظرية "إن المرء يحكم على الشيء بأنه حقيقي، ويكون في مسلكه سائراً في الاتجاه

(١) انظر / د. محمد بيصار / الفلسفة اليونانية / مقدمات ومذاهب / ص٧٢ / دار الكتاب اللبناني / بيروت / ص١٩٧٣.

(٢) انظر / المرجع السابق / ص٧٢.

(٣) انظر / د. ماهر عبد القادر / محاضرات في المقدمات الفلسفية (مذاهب) جـ١ ص٤١ دار المعرفة الجامعية.

(٤) نيتشه: (١٨٤٤ - ١٩٠٠) من كبار الأدباء الألمان، وفيلسوف يجيء ترتيبه الثالث بعد كنط وهيجل في سلم الفلاسفة الألمان انظم / د. عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلاسفة ص١٤٧٣.

الصحيح، حينما يقول أو يفعل – بإزاء موقف خارجي ما – شيئا لا يتعارض مع ذلك في الموقف، ويكون بينه وبين الموقف صلة معينة. فغياب البطلان والزيف، ووجود علاقة معينة مع الشيء، قوام الحقيقة" فالحقائق من خلق الإنسان، ومقياس صحة الأفكار هو نفعها أو صلاحيتها للعمل، ومن هنا تغيرت الحقائق بتغير المواقف وما يصلح لكل منها، واختفت الحقيقة الثابتة، فإذا أدركنا مدى تحمس نيتشه في الدفاع عن الحقيقة النسبية، وتأكيده أن الحقيقة هي ما ينفع الحياة، بل هي خطأ وبطلان ثبت نفعه، وبأن الحياة هي أساس الحقيقة ومصدرها الوحيد(١)، فعندئذ يتبين لنا مدى التشابه بين آراء نيتشه وبين المذهب الذي عرف من بعده باسم البرجماتيزم(٢).

يبالغ نيتشه في تقدير أهمية الفاعلية الإنسانية، حتى تغدو تلك الفاعلية "خالقة" للحقيقة. وهنا يتبدى العنصر المثالي في تفكيره بوضوح. ذلك لأن الحقيقة تعتمد على الإنسان في "كشفها" أكثر مما تعتمد عليه في خلقها من جديد. وفي الوصول إلى أية حقيقة يتضافر العنصر الإنساني مع العنصر الواقعي، وما كانت المثالية في أساسها إلا محاولة للقضاء على هذا العنصر الأخير. وعلى ذلك، فمن أخطر النتائج التي تتعرض لها الفلسفات التي تبالغ في تقدير أهمية الفاعلية الإنسانية، أنها تنتهي إلى نوع من الذاتية في فهمها للحقيقة، وقد لا تكون هذه ذاتية فردية، بل ذاتية متعلقة بالنوع الإنساني عامة.(٣)

وهذا ما بدا واضحا عند السوفسطائيين وإن كانت ذاتيتهم تصنف ذاتية فردية على عكس ذاتية نيتشه المتعلقة بالنوع الإنساني ككل.

نعود مرة أخرى إلى عبارة بروتاجوراس "الإنسان مقياس كل شيء" لنجد أن هذه العبارة قد تعرضت للنقد الشديد من سقراط ومن بعده أفلاطون وأرسطو.

---

(١) انظر / د. فؤاد زكريا / نيتشه / ص٣٦،٣٧ / دار المعارف (د.ت).

(٢) البرجماتيزم Pragmatism التي لا تريد أن تعترف بحقيقة في ذاتها مستقلة عن الإنسان، بل الحقيقة عندها هي ما يكون نافعا في الحياة العملية – قريبة الشبه جداً بتعاليم السوفسطائيين، ولسنا نخطئ إذا قلنا إنها سوفسطائية العصر الحديث، تحاول أن تتخذ من الإنسان مقياساً لكل شيء، وكل الفرق بينهما، وبين سوفسطائية بروتاجوراس هو فرق في معنى "الإنسان"، فكان بروتاجوراس يعني به الفرد، ومذهب البراجماتزم اليوم يريد به الإنسانية كلها / انظر د. أحمد أمين / زكي نجيب محمود / قصة الفلسفة اليونانية / ص١٠٧ / مطبعة لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٩.

(٣) انظر / د. فؤاد زكريا / نيتشه / ص٦٢.

فلقـــد رأي سقراط أن هذه العبارة "الإنسان مقياس كل شيء" أذ على هذه القضية تـــنهدم كل معرفة ويقضي على كل حقائق ثابتة ومطلقة وبذلك يتعذر قيام العلم[1] وهذا ما ســـنجده واضحا في محاورة أفلاطون التي تحمل اسم ثينياتس، جرى الحوار بين هذا الشخص وبين سقراط حول المعرفة على هذا النحو.

سقراط: .... أعود فألتقي السؤال مرة ثانية "ما هي المعرفة؟" ولا تقل إنك لا تعرف ....

ثينياتس: .... ان ذلك الذي يعرف، يدرك الحس ما يعرف، وعلى هذا فالمعرفة هي الإدراك المحسوس **(Perception)**

ســـقراط: لقـــد أعلنت نفسك على مذهب في غاية الأهمية في المعرفة؛ الواقع أن هذا هو رأي بـــروتاجوراس وقـــد عبر عنه بنحو آخر. فهو القائل: الإنسان مقياس الأشياء جميعا .... هل قرأت له؟

ثينياتس: نعم قرأت وأعدت.

ســـقراط: أليس هو القائل؛ الأشياء بالنسبة لك هي كما تبدو لك، وبالنسبة لي كما تبدو لي، وأنت وأنا إنسان.

ثينياتس: نعم إنه يقول ذلك.

ســـقراط: لا يجـــدر بالحكيم أن ينطق باطلا. دعنا نحاول فهمه، هذه رياح تهب فبعضنا يشعر بالبرد، ولا يشعر البعض الآخر، وقد يحس أحدنا أن البرد خفيف ويحس الآخر أنه شديد.

ثينياتس: هذا صحيح.

سقراط: والأن هل الرياح، إذا نظرنا إليها، لا بالنسبة إلينا، بل في ذاتها. باردة أو غير باردة؟ أم هـــل نقـــول مـــع بروتاجوراس؛ إن الرياح باردة لمن يحس بها كذلك وغير باردة لمن لا يحس ببرودتها؟

ثينياتس: ربما يكون ذلك

سقراط: ألا تظهر للواحد على نحو معين وللآخر على نحو آخر.

ثينياتس: أجل.

سقراط: وأن تظهر له، ألا تعني أنه يحس بها؟

(١) انظـــر / بـــروتاجوراس / تـــرجمة إلـــى الإنجلـــيزية / بنيامـــين جوديـــت تـــرجمة ودراســـة محمـــد كمال الدين علي يوسف / راجعها د. محمد صقر خفاجة / ص٢٨ / د.ت.

ثيناتس: بالفعل.

سقراط: فالمظهر والإحساس شيء واحد وهذا ينطبق في حالة الإحساس بالحرارة أو ما شابهها من حالات أخرى، فكما يحس كل واحد تكون الأشياء بالنسبة له.

ثيناتس: هذا مرجح.

سقراط: فليس هناك إذن من إحساس إلا بما هو موجود، وما دام الإحساس علما فهو غير خاطئ.

ثيناتس: هذا هو ما يبدو[1]

ولكن هذه النظرة إلى المعرفة، فضلا عن أنها سطحية جداً، فإنها تأخذ بأول درجة من درجات المعرفة الحسية، وتعتمد عليها الاعتماد كله في تفسير حقائق الوجود. ولهذا أمعن سقراط النظر في أصل المعرفة، وهل الإنسان مقياس الأشياء كما يقول "بروتاجوراس" ؟ وهل الإحساس هو مصدر المعرفة؟ وهل المعرفة بأسرها جزئية فقط؟ أم هناك معرفة كلية مستقلة عما يراه زيد أو عمرو؟

وقد انتقد سقراط في الحوار الذي سقناه رأي بروتاجوراس بقوله "إن جميع الأشياء تصبح نسبية ولن تستطيع أن تسمي شيئا ما وتصفه بأن يكون كبيراً أو صغيراً، ثقيلاً أو خفيفاً، لأن الكبير يصبح صغيراً ويتحول الثقيل خفيفا.[2]

ونسبية بروتاجوراس ترجع أو هي نتيجة لأفكاره الديمقراطية وما هو بارز في هذا الصدد حديثه عن أصل المجتمع الإنساني عن طريق استخدام شكل الأسطورة وقد أعاد ذلك أفلاطون في محاورة "بروتاغوراس" وفي رأي بروتاغوراس أن هبات بروميثيوس الأصلية (الفنون الميكانيكية لهفستيوس وأثينا ومعها النار) وهبات زيوس اللاحقة (التوقير والعدالة لإنقاذ الجنس البشري من الانقراض الذاتي بسبب الحاجة إلى فن الحكم) هي ملكية مشتركة لكل الناس، ولذلك يشترك كل الناس في الحكمة والفضيلة وهم في المبدأ متساوون. فكانت هذه المفاهيم الأخلاقية الأبستمولوجية في الحقيقة أنه انعكاسا لمعتقدات بروتاجوراس الديمقراطية[3] أما

(١) انظر / محاوره لأفلاطون / ثياتيتوس أو عن العلم / ترجمة د. أميرة حلمي مطر / ص٤٦ - ٤٧ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٣.

(٢) انظر / د. أحمد فؤاد الأهواني / معاني الفلسفة / ص١١٩ / دار إحياء الكتب العربية / سنة ١٩٤٧.

(٣) انظر / ف.س. ترسيان / الفكر السياسي في اليونان القديمة / ترجمة حنا عبود / ص٧٦،٧٥ / الأهالي.

أفلاطون فقد نقد هذه العبارة في أكثر من موضع في محاوراته العديدة، وخاصة في تلك التي وضعها عن السفسطائية مثل محاورات "بروتاجوراس" و "جورجياس" و "السفسطائي"[1] ففي محاورة السفسطائي مثلا عرف السفسطائي بأنه تاجر يتجر بالتعليم تجارة جملة أو توزيع، وهذا ورد في التعريف الثاني والثالث والرابع وقد وصفهم أفلاطون بمن يترددون من مدينة إلى أخرى يشترون ويبيعون بيع تفصيل شتى أنواع التعاليم، وهم لا يعلمون هل بضاعتهم صالحة أو فاسدة[2] ففلسفتهم تهدف إلى غرض عملي، أما الفلسفة الحقيقية فهي التي تلتمس المعرفة لذاتها دون غاية أو منفعة وقد نقدها أيضا أفلاطون من حيث الإدراك والحس. فقال بأن الحواس تحمل أيضا ادراكات متناقضة. واستحالة التعليم والحوار وبطلان الأدلة والبراهين، ولو كانت الحواس سبيلا للمعرفة لشارك الحيوان الإنسان في إدراك الحقيقة، ولكان مقياس كل شيء[3].

كذلك نقد أفلاطون بروتاجوراس لقوله بنسبية المعرفة من شخص لآخر وعلل ذلك بأن الثبات إذا انعدم، انعدمت الحقيقة أو تعددت وقد حمل أفلاطون على السفسطائية أيضا في مبدأ الشك المطلق الذي تأخذ به إذ أن للشك عنده أربعة عيوب هي:

١- أن الشك يدل على جهل الفرد بما يرى.

٢- أنه يدل علة انخداع الفرد بسهولة إذ الحواس تخطئ أحيانا.

٣- يدل على تناقض النفس البشرية من شخص لآخر.

٤- عدم إمكان إثبات شيء على الإطلاق وضياع الحقيقة عن هذا الطريق.

وفي رأي أفلاطون أن الحقيقة هي في الثبات لا في غيرها من شخص لآخر وأن الإنسان ليس مقياس نفسه[4].

وإذا كان نقد أفلاطون موضوعي وهادف فلا غبار عليه في شيء، ولكن إذا وصل نقد أفلاطون للسفسطائيين الحد الذي يصل فيه إلى تشويه حسناتهم والافتراء عليهم بالكذب، كما حدث في محاورة يوتيديموس، ففي هذه الفقرة الآتية التي يهزل فيها أفلاطون بعض الشيء، ومنها يحاول سوفسطائيان. وهما ديونيسودورس ويوتيديموس أن يريكا رجلا ساذجا اسمه كلسيبوس، ويبدأ الحوار ديونيسودورس

(١) انظر / محاورة أفلاطون بروتاجوراس / ص٢٨.

(٢) انظر / افلاطون / السفسطائي / تحقيق وتقديم / أوغست ديبس / ترجمة الأب فؤاد جرجي بربارة / ص١٢ / دمشق / سنة ١٩٦٩.

(٣) انظر / محاورة أفلاطون / بروتاجوراس / ص٢٨.

(٤) انظر / أفلاطون "السفسطائي / ص٢٨.

- إنك تقول أن لديك كلبا؟
- فأجاب كلسيبوس: نعم وهو كلب فظيع.
- وللكلب جراء؟
- نعم، والجراء شديد الشبه به.
- والكلب أبو الجراء؟
- نعم، فلست أشك في أني رأيته يلتقي مع أم الجراء.
- أليس الكلب كلبك؟
- نعم ولا شك في ذلك.
- إذن فهو والد، وهولك، فينتج عن ذلك أنه أبوك وأن الجراء أخوتك.

إن الكراهية التي تعرض لها السوفسطائيون، لا من غمار الناس وحدهم، بل من أفلاطون وسائر الفلاسفة اللاحقين، كانت ترجع إلى حد ما – ولو أنه يستحيل أن نحدد إلى أي حد كان ذلك – ترجع إلى تفوقهم العقلي. إن البحث عن الحقيقة حين يصدر عن إخلاص تام، لابد أن يغض النظر عن الإعتبارات الخلقية، فليس في استطاعتنا أن نقدر مقدما أن معين الحقيقة التي نسعى وراءها ستجيء مؤيدة لأهواء الناس مجتمع ما.[1]

أما أرسطو (٣٨٥ – ٣٢٢ ق.م) فقد تعرضت السوفسطائية للنقد أيضا من قبلة، حيث نقد السفسطائية على قولها بالنسبية في المعرفة والأخلاق، وقال بأن الأشياء لست كلها محسوسات وأن الضدين قد يجتمعان لشيء واحد – وفي آن واحد، ولكن بشرط ألا يكون اجتماعهما من جهة واحدة، فالماء إذا كان ساخنا بالفعل فهو ساخن بالقوة في آن واحد[2]

أيضا ينتقد أرسطو المعرفة القائمة على الحواس لمخالفتها مبدأ العقل الأساسي، وهو مبدأ عدم التناقض. فالمعرفة اليقينية عن أرسطو مستمدة من المبادئ العقلية البينة بذاقا. أما الموجود بما هو موجود. فلا يلتمس من المحسوسات لأنها متغيرة والعلم بهذا الموجود الحقيقي هو العلم بالماهية لا بالعوارض المتغيرة والصفات المدركة بالحس.

وقد كان بروتاجوراس يعارض الايلية، تلك المدرسة التي أرادت نفي الحركة والتغير بالحجج العقلية، كما رأينا عند زينون ومليسوس. فجاء بروتاجوراس وأراد أن يثبت أن

(١) انظر / برتراند رسل / تاريخ الفلسفة الغربية / ترجمة ذكي نجيب محمود / د. أحمد أمين / جـ١ ص١٣١،١٣٢ / سنة ١٩٧٨.

(٢) انظر / محاورة أفلاطون بروتاجوراس / ص٢٩.

الحجتين المتقابلتين صحيحتان معاً، وجعل عنوان كتابه له كذلك ونقل عن فرفريوس فقال: إنه أول من ذهب إلى وجود حجتين متناقضتين ككل شيء. ومن أجل ذلك انبرى له أرسطو يسفه رأيه على أساس مخالفته مبدأ عدم التناقض، وهو مبدأ عقلي بديهي[1].

أيضاً وضع أرسطو كتاب بعنوان "تبكيت السفسطائية" للرد على السوفسطائيين الذين كانوا حقيقة واقعة في زمانه، وبين فيه وجوه الأغاليط والتمويهات كيف تقع ومن أين، وكيف تصدق أو تكذب ومن أين، ويعد كتاب السفسطة لابن سينا تلخيصا أميناً وإيرادا للأمثلة التي ذكرها أرسطو..."[2].

فلقد أورد ابن سينا في كتابه "السفسطة" "أن السفسطائي هو الذي يأتي بالقياس لا من الأمور المناسبة، ولا من المستسلمة من ذات الأمر، بل الذي يتسلم من مقدمات وان كانت حقه".

ويقول أيضا "لولا ضعف المجيب لما كان للسفسطائية صناعة، التي هي صناعة لا تنتهي إلى غرض محصل واجب. فإنها حاولت المناقضة وتكلفتها فأنها غير محققة لا تنال ما تتكلفه، واقل عيبها أنها لا تنال ذلك فلا يفيد، وكيف لا تكون كذلك وهي مع أنها لا تفيد ليست بسبب للفائدة، فلا تعسر على المستفيد الاستفادة، وتشوش على العالم العلم. بما تورد من الشك، فهذه صناعة معدة نحو الظن التخيل والمحاكاة ومبتدئة منها، وبذلك يروج على السامع وعلى المجيب".[3]

كذلك كتاب تلخيص السفسطة لآبي الوليد بن رشد يقول ابن رشد في تعريف السفسطائية " ولأن كثيرا من الناس أيضا يحبون أن يوصفوا بالحكمة ويعظموا بتعظيمها من غير كلفه ولا تعب، أومن غير أن يكونوا أهلا لذلك إذا كانوا ممن لا يمكن منهم تعلم الحكمة، كان ذلك سببا لأن يتعمد هذا الجنس من القول كثير من الناس يراءون به، ويوهمون أنهم حكماء، من غير أن يكونوا في الحقيقة حكماء، ولذلك سموا باسم الحكمة المرائية وهو الذي يعني باسم

(١) انظر / د. أحمد فؤاد الأهواني / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / ص٢٧٠.

(٢) انظر / محاورة بروتاجوراس / ص٢٩.

(٣) انظر / ابن سينا: المنطق – السفسطة المقالة الأولى – الفصل الرابع ص٣٧.

السفسطة والسوفسطائين في لسان اليونانين. وبين أن هؤلاء حرصهم إنما هو أن يظن بهم أنهم يعملون عمل الحكماء، من غير أن يعملوا عملهم"(١).

ويظهر أن هذا هو المعني الوحيد الذي عرفه العالم العربي، فليست السفسطة عنده إلا نوعا من الاستدلال الباطل الذي يقصد إلي تمويه الحقائق، والسفسطائي من يصطنعها وينكر الحقائق والبديهيات كما يبدو أن العرب لم يدرسوا ما جاءت به السفسطانية من جديد في حقل الفلسفة والنقد والأخلاق .. الخ

ولم ينظروا إلا إلي جانب واحد هو جانب الجدل والمناقشة من قبل فئة من المحترفين الذين حذفوا هذه السفسطة وعولوا عليها في كسب قوتهم،وجدوا في تعليمها للناس، وأصبحوا بها خطر علي الفكر والمجتمع، ولكن الفكر السفسطائي لم يكن كله من هذا النوع، يقول بروتاحوراس – زعيم هذا الفكر " أن السفسطائية فن عريق، ولكن المشتغلين به في الأزمنة القديمة كانوا – بسبب بغض الناس له – يتخفون تسترا تحت أسماء مختلفة فيتخذ البعض أسماء رجال الشعراء مثل هوميروس وهزيود، ويتخذ البعض أسماء رجال الدين والأنبياء مثل أورفيوس وموزايوس وغيرهم(٢) فالسفسطائية أذن مذهب فكري قديم، لا تعني ضرب من اللغو والمغالطة بل تعني كما يقول بروتاحوراس حسن التدبير للفرد في حياته الخاصة والعامة، يتعلم منها كيف يرتب داره خير ترتيب، ويصبح بها قديرا علي القول والعمل في مباشرة شئون منصبه(٣)

لكن ظل موقف الفكر من الحركة السفسطانية يأخذ برأي هذا الثالوث الفلسفي القديم الذي يتمثل في سقراط وأفلاطون وأرسطو حتى كان القرن التاسع عشر الميلادي حيث بدأ فهم الحركة يقرب من الصواب، فقد ارتفع هيجل بها (١٧٧٠ – ١٨٣١). ارتفاعا كبيرا في كتابه (تاريخ الفلسفة) وجعلها لحظة أساسية من لحظات تطور الفلسفة عند اليونان(٤).

هذا ما أكد عليه د. عبد الرحمن بدوي في كتابه ربيع الفكر اليوناني حيث قال "وإذا كان السوفسطائيون قد غالوا في هذه النزعة مغالاة كثيرة، فهذه هي الظاهرة الطبيعية التي تشاهد دائما حينما نرى رد فعل ضد حركة من الحركات: فإن رد الفعل لا بد أن يكون فيه

---

(١) انظر / ابي الوليد ابن رشد / تلخيص السفسطة / تحقيق محمد سليم سالم / ص٨ / مطبعة دار الكتب سنة ١٩٧٣.

(٢) أنظر محاروه أفلاطون/ بروتاحوراس/ ص٩.

(٣) المرجع السابق نفس الصفحة.

(٤) انظر / د. عبد الرحمن بدوي / ربيع الفكر اليوناني / ص١٧٠.

إفـــراط وغلـــو باستمرار. ولم يكن لسقراط وأفلاطون من مهمة إلا إرجاع هذا الإفراط إلي وضـــعه الصـــحيح، وإعطاء كل من الطبيعة الخارجية والطبيعة الذاتية حقها، فلهذه الأسباب كـــلها، نستطيع أن نقول أن النزعة السوفسطائية كانت نزعة ضرورية لا غني عنها،لأن منطق الـــتطور الـــروحي والحضاري يقتضيها في هذه الفترة بالذات من فترات التطور الروحي عند اليونان.[1]

أيضـــا وصلت النسبة في المعرفة إلي الشك حتى في وجود الآلهة لدي السوفسطائيين خاصة بروتاجوراس إذ برروا هذا بوجود الحرية الإنسانية لدي الإنسان.

## الشك في وجود الآلهة:

لقـــد كانت السفسطائية أول من ناصر القول بالحرية الإنسانية في اختيار الأفعال في هذا الوجود في الفكر اليوناني.

وبالنظر إلي المعني النسبي للحركة نري أن السفسطائيين قد آمنوا بوجود حرية اختيار إنسانية في هذا العالم بما يختار الإنسان اختيار حرا لأفعال التي يفعلها في كل المواقف التي تعرض له — انطلاقا من ذات الإنســان بالنسبة إلي إنكار السفسطائيين لوجود أي قوي خارجية علينا مـــن الممكن أن تتدخل لتفرض علينا أن نتخذ في أفعالنا اختيارات معينة، وأن نحجم عن اتخاذ اختـــيارات معيـــنة أخـــرى، وأن تحجـــم عن اتخاذ اختيارات معينة أخرى. فقد أنكر بعض السفســـطائيين وجـــود الآلهة والعناية الإلهية، وكذلك القدر بوصفها أمور لا وجود لها، ومن ابتكار العقل الإنساني فحسب[2] ولم يتوقف السفسطائيون عند حد القول بأن الآلهة من ابتداع العقل البشري إنما نظروا إلي الحضـارة بجملتها علي أنها من عمل هذا العقل أيضا — دونما أدني معونـــة مـــن السماء حيث ينسب بروتاحوراس فضل نشأة الحياة المتمدنة المستقرة إلي أعمال وإســـهامات البشـــر خاصة. وقصر دور الآلهة علي مجرد بث البذرة الأولي للعدالة والنظام في نفـــوس البشـــر — في حـــين كان الإنسان في رأيه هو الذي ارتقي بنفسه تدريجيا من المرحلة الحيوانية المتوحشة إلي مرحلة التمدن.[3]

(١) انظر/ المرجع السابق / ص١٧٠.

(٢) انظر/ د محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص٣٢٢ .

(٣) انظر/ محاوره أفلاطون/ بروتاجوراس/ص٥٥.

إذن نبعث كل هذه الأفكار لدي بروتاجوراس من خلال عبارته الشهيرة التي تصدرت مذهبه الفلسفي هذه العبارة التي تحتوي في الحقيقة علي شكل جنيني للفكر الشامل للسوفسطائيين.[1]

فمذهب بروتاجوراس "الإنسان مقياس" بتمجيده الإنسان ووضعه في مركز الكون يسير ضد النظرية الدينية التقليدية، التي كان الإله عندها مقياس الكون، ومعرفة الإنسان هبة من الآلهه هو نفسه تحت رحمتهم علي نحو كامل.[2]

ولقد ذهب أفلاطون معارضا مذهب بروتاجوراس من خلال محاوره القوانين ورأي "أنه يجب أن يكون الله بالنسبة إلينا مقياس كل الأشياء وليس الإنسان كما يقول الناس عادة بروتاجوراس".[3]

إن الموقف الشكوكي السريبي في الآلهة والتقاليد الدينية النابع من المبادئ الايستمولوجية الأساسية كان مظهراً هاما لنشاطه التنويري. في أطروحته عن الآلهة. كتب "أما بالنسبة إلى الآلهة فليس لدى وسيلة أعرف بها إذا كانوا موجودين أو إذا كانوا غير موجودين ومن العقبات الكثيرة التي تعوق المعرفة. غموض المسألة وقصر الحياة الإنسانية"[4].

وشك بروتاجوراس كان نتيجة طبيعية لمذهبه النسبي أو لنظريته النسبية التي ساهمت بطريقة غير مباشرة في تغذية التيارات الشكية والمثالية والذاتية بعد ذلك"[5].

وبهذا رفض السفسطائيون بشدة الإيمان في الآلهة الشعبية القديمة، بدلا من ذلك إيمانهم الكامل في العقل البشري لقد سعى السفسطائيون إلى تخليص معاصريهم من المعتقدات الدينية القديمة التي تخيفهم بقوى خفية لا وجود أصلا لها. فأعلن بروتاجوراس على رؤوس الأشهاد "لا

---

(١) انظر وولترستيس / تاريخ الفلسفة اليونانية / ترجمة د. مجاهد عبد المنعم مجاهد / ص١٠١.

(٢) انظر / ف.س: ترسيسيان / الفكر السياسي في اليونان القديمة / ص٧٧.

(٣) انظر أفلاطون / محاورة القوانين / ترجمة محمد حسن ظاظا / ص٧١٦ / الهيئة العامة للكتاب / سنة ١٩٨٦.

(٤) انظر / ف.س. ترسيسيان / الفكر السياسي في اليونان القديمة / ص٧٦.

(٥) انظر موسوعة إعلام الفلاسفة العرب والأجانب / قدم له الرئيس شارل حلو / إعداد أ. روبي إيلي ألفا / مراجعة د. جورج نخل / جـ١ ص٢٢٩ / دار الكتب العلمية بيروت لبنان سنة ١٩٩٢.

أدريـــته" وعــــدم قدرته الإدلاء برأي حاسم عما إذا كانت الآلهة موجودة أم لا ولا على أي شاكلة تكون[١].

ولكن لا يغيب عن الأذهان أن بروتاجوراس قد شكك فقط في وجود الآلهة ولم ينكر وجودهم كليتا.

وهـــذا مـــا علق عليه د/ محمود مراد من خلال كتابه الحرية في الفلسفة اليونانية أن بـــروتاجوراس في هـــذه العبارة يبدي تشككه فحسب في وجود الآلهة وليس إنكاره التام لهذا الوجـــود بل لا يستبعد أن يكون بروتاجوراس بعد هذه العبارة قد أخضع التصورات المتعلقة بالحياة بعد الموت لنقده العنيف. وانتهى إلى إنكار وجود حساب أخروي بعد الموت على نحو ما سوف يفعل ابيقور فيما بعد.

ولكـــن مـــن جاء من السفسطائيين بعد بروتاجوراس لم يكتف فحسب بمجرد إثارة الشـــكوك فحســـب حول وجود الآلهة، بل أعلن صراحة إلحاده، ورفض تماما الإيمان بالآلهة وعنايـــتها بهـــذا العالم. فاعتنق هيباس الإيلي الإلحاد وهاجم أنطفيون آلهة الأولمب التي تنتظر الهـبات والعطايـا من البشر. وأعلن أن الإله الحق هو الذي لا يحتاج إلى شيء ولا يتلقى أي معونة من أي مكان[٢] هذا كان موقف بروتاجوراس والسفسطائيون بشكل عام عن الآلهة هذا الموقـف الذي من خلاله اتهم بروتاجوراس بالإلحاد والتحلل مما أدى إلى طرده من أثينا بسبب هذا وعند هروبه غرق وهو في طريقه عام ٤١٠ ق.م[٣] ويعقب د/ عبد الرحمن بدوي في كتابه ربيع الفكر اليوناني أن حملة السفسطائيين العنيفة ضد المعتقدات الشعبية كلها ترجع إلى أن من خصائص الروح اليونانية أنها لا تؤمن بالخوارق على الطبيعة، وتبعا لهذا لم يكن من شأن الروح اليونانـية أن تؤمن بوجود حقيقة عالية على الطبيعة، بل كانت دائما تصور الأشياء في صورة طبيعـية، أو بالأخرى في صورة إنسانية، لأن الطبيعة الإنسانية، خصوصا عند السوفسطائيين، شيء واحد.[٤]

---

(١) J. Burnt. Greek Philosophy / P. 116.

(٢) انظر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص٢٩٧.

(٣) انظـر / د. أمـيرة حلمـي مطـر / الفلسـفة عـند الـيونان ص١٢٤ / دار النهضـة العربـية سـنة ١٩٦٨.

(٤) انظر / د. عبد الرحمن بدوي / ربيع الفكر اليوناني / ص١٧٣.

ومن هنا كان على السوفسطائيين — وقد مثلوا هذه الروح اليونانية أجلي تمثيل — أن يثوروا على المعتقدات الشعبية التي يتمثل فيها هذا الميل إلى القول بوجود الخوارق وبوجود حقيقة عالية على الوجود.[1]

إذن يتضح لي مما سبق أن شك بروتاجوراس في الآلهة أو إثباته لوجودها لم يكن يشغل فكره قدر ما شغل فكره الإنسان باعتباره مقياس كل شيء، ففلسفته الإنسانية اتضحت حتى في فكره عن الآلهة.

وبما أن الوجود بالنسبة لبروتاجوراس هو المحسوس أو المرئي، فكانت نتيجة طبيعية لفكره ومنهجه أن يعلن اللاادرية في المسائل الإلهية كما سبق وأوضحنا.

**بروتاجوراس والأخلاق:**

كان بروتاجوراس على رأس المجددين الذين أظهروا الجانب النسبي المتغير في قوانين السلوك الإنساني بل استطاع أن يقدم نظرية في تفسير أصل الحضارة الإنسانية، ومحور هذه النظرية يدور حول تأكيد أهمية الاختراع الإنساني فبالاختراع وبالفن تمكن الإنسان من بناء الحضارة وإقامة النظم الاجتماعية.[2]

عاش هذا الجيل الجديد على الأرض وتحول حب استطلاعه الذهني إلى هذه الأرض وإلى الإنسان الذي يحيا فيها أي نحو الجغرافيا والتاريخ والطب ودراسة "الأهوية والمياه والأماكن" من حيث تأثيرها الطبيعي والمعنوي ثم نشأة المدن وأصول القوانين والدساتير والفوارق بين الشعوب والاختلاف في العادات والاعتقادات "عقلية البدائيين أو من يعيشون على الفطرة" تلك هي المسائل التي تحدثوا فيها والعلوم التي أوجدوها. وكان إيمان هذا القرن بقدرة الابتكار الإنساني لا حد له. هذا الابتكار الذي كان يؤسس المدن ويوطد الشعوب ويبتكر الجماعات والأديان والآلهة.

إذن كان مذهبهم في الشك لم يكن مدرسة ولا قنوطا ميتافيزيقا ولكن كان قبل كل شيء يقينا عاما بقدرة الإنسان التامة وهو يعبر عنه قول بروتاجوراس "الإنسان مقياس كل شيء. فهو يعتبر بعضها موجودا وبعضها الآخر غير موجود" فإن سنت المدن القوانين فإن هذه القوانين عادلة اعني لها قيمة طالما تراءى للمدينة أن تحتفظ بها وما له قيمة ها هنا ليس له قيمة في مكان آخر، كما أن ما له قيمة اليوم قد يفقدها الغد، وتغير هذه القيمة يتوقف على ظروف

---

(١) انظر المرجع السابق / نفس الصفحة.

(٢) د. أميرة حلمي مطر / الفلسفة عند اليونان / ص١٢٧ دار النهضة العربية/ سنة ١٩٦٨.

منستقرة غريبة ولكن على الأحوال الروحية المتغلبة لطائفة من الأفراد، أحوال روحية يوجهها الفـرد الأذكـى حسبما يهوى. وليس ثمة حال روحية أصدق من أخرى إنما هي أحسن منها فحسب أعني أكثر فائدة وأكثر وفاقا مع الضرورات القائمة والرجل الذي يعرف كيف يعالج المعتقدات يتمثلها ويجعلها صادقة مثل الطبيب الذي يداوي أجسام مرضاه ويشفيها[1]

إذن يعارض بروتاجوراس فكرة "الطبيعة" فإنه يذهب إلى أن سلوك الناس وأخلاقهم تخضـع للنوامـيس Nomos، أو للتقاليد والعادات الجارية في الاستعمال عند الجماعات المتحضـرة. ولـيس للإنسان في حالة المعيشة الفطرية أخلاق، وإنما تنشأ الأخلاق مع المدينة وتـنحدر مـع التقاليد. ومن أجل ذلك كان لابد أن ينشأ المعلمون الذين يلقنون أهل المدينة الفضائل المختلفة، إذ لو ترك كل شخص لنفسه ما استطاع أن يعلم نفسه.[2]

ومـن هنا كانت التربية لازمة لصالح المدينة، وتبدأ التربية من الصغر، بطريق الآباء والمراضـع والخدم الذين يعلمون الطفل أن هذا حسن وهذا قبيح ثم يذهب الطفل إلى المدرسة الأولـية حيث يتعلم القراءة والكتابة ويأخذ عن الشعراء التعاليم الخلقية. كما يتعلم بالرياضة البدنية الخشونة والرجولة وضبط النفس، وهي فضائل خلقية لازمة للكفاح والدفاع عن المدينة حـتى إذا تخـرج من المدرسة ونزل إلى معترك الحياة، تعلم من "شرائع المدينة كيف يسلك في المجتمع، وكيف يسوس ويساس، وإذا انحرف عن القوانين ونزل به العقاب. فنحن نرى إذن أن حـياة الفـرد في المدينة سلسلة من التربية الخلقية، التي يلتقطها الفرد من البيئة أو يوجه إليها بواسطة المعلمين[3] وهذا عين ما رآه أفلاطون وأكد عليه من خلال مدينته الفاضلة حيث اختار أفلاطـون مـن تميز من الأطفال بمواهب طبيعية في الذكاء والقوة البدنية ويتولاهم منذ صدر طفولتهم بالتربية والعناية حتى يشبوا على درجة كاملة من القوة الجسمية والعقلية ويراقب كل ما يصل إلى اسماع هؤلاء الأطفال من قصص ترويها لهم مربياتهم أو ما يغذي نفوسهم من فنون ومـن آداب[4] وفي مـثال الكهف المشهور قدم أفلاطون تمثيلاً حياً لما يعنيه بالتربية إن الحياة الـنائمة للإنسان يمثلها بصف من السجناء المقيدين منذ مولدهم لكي لا يستطيعوا التحرك أو إدارة رؤوسـهم فهم جالسون في كهف يواجهون حائطا تنعكس عليه ظلال أشخاص وأشياء

---

(١) انظر / المرجع السابق / ص١٨.

(٢) انظـر / د. أحمـد فـؤاد الأهوانـي / فجـر الفلسـفة اليونانـية قـبل سـقراط / ص٢٧١ / دار إحياء الكتب العربية / سنة ١٩٥٤.

(٣) انظر المرجع السابق / نفس الصفحة.

(٤) انظر محاورة الجمهورية / الفصل الثامن / ترجمة حنا خباز / ط٣ / المكتبة العصرية.

مارة خارج الكهف فبالنسبة إلى السجناء تعد الظلال هي العالم الواقعي، فليس عندهم تفكير أو اهـــتمام بالخارج وعمل التربية هو فك القيود، وتحرير السجين، حتى يستطيع أولا أن يرى ثم يدخل عالم الحقيقة الذي يقدم له معنى الظلال. وعملية التربية كلها قد اتخذت غرضا مثاليا لها في تعديـــل المثل العليا أنها تحويل الفرد كله من نظرة زائفة عن الحياة إلى النظرة الحقة للحياة تعتمد على رغبة الخير[1]

إذن فلا غرابة أن يكون بروتاجوراس هو الذي شق الطريق لأفلاطون في "الجمهورية" التي يبسط فيها نظاماً للتربية يهدف إلى تحقيق العدالة، وتكوين المدينة الفاضلة. ومن أجل ذلك قيل أن أفلاطون سرق أفكاره عن بروتاجوراس، والصواب أن يقال أنه احتذى حذوه، وحل المشـــكلة بطـــريقة أخرى. ذلك أن التفكير في تحقيق العدالة ليس وقفا على بروتاجوراس أو أفلاطون وحدهما، بل هي مشكلة كل عصر وكل زمان حتى اليوم[2]

إذن فالتربـــية والتعلـــيم في فكر بروتاجوراس له أهمية كبرى إذ أن الإنسان في رأي بـــروتاجوراس لا يملـــك بالطبيعة شيئاً من الفضائل وإنما يحتاج لمن يعلمه ولكن سقراط يرى عكس ذلك.

لذلك هناك نقطة خلاف دائمة بين سقراط وبروتاجوراس فالخلاف بينهما هو الخلاف بين السفسطائي والفيلسوف: ذلك أن بروتاجوراس يذهب إلى نسبية الأخلاق تبعا لاختلاف شـــرائع المدن وتقاليدها، أما سقراط فيطلب الخير المطلق مع قطع النظر عن العرف السائد في كل مدينة، فالفضيلة عنده تقوم على المعرفة الثابتة كالعلم الرياضي سواء بسواء. أما الفضيلة التي يعلمها بروتاجوراس فهي التي يسميها سقراط الفضيلة الشعبية في مقابل الفضيلة الفلسفية، والفـــرق بينهما هو الفرق بين الأصل الحقيقي ومحاكاته[3] فالموقف الذي قدمه السوفسطائيون والتعلـــيم أوضـــح مظهر للعصر الذي ينتمون إليه ولهذا يقال إنه لا يمكن فهم عمل سقراط البـــنائي بـــدون فهم أسسه وظروفه إذ كانت كل حياة سقراط احتجاجا ضد الطرق الخاطئة للـــتفكير والطـــرق الخاطئة للحياة التي انعكست في تعاليم السوفسطائيين فقد اختلف عنهم أساسيا في وجهة نظره عن التربية وفي اتجاهه نحو الحقيقة والمعرفة. فالتربية تقدر عموما على أنها

---

(١) انظر / م تايلور / الفلسفة اليونانية / تعريب عبد المجيد عبد الرحيم / مراجعة وتقديم د. ماهر كامل / ص١١٩ مكتبة النهضة المصرية / سنة ١٩٩٨.

(٢) د. أحمد فؤاد الأهواني / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / ص٢٧٢.

(٣) المرجع السابق / ص٢٧٢.

إعداد للحياة. وهم قد أخذوا الحياة حولهم كما وجدوها والتربية التي قدموها كانت متعقة مع أنواع الحياة التي يحياها الناس فعلا والمستويات التي قبلوها عموما.[1]

لذلك يأتي الاختلاف التربوي العظيم بين سقراط والسوفسطائيين، من أنه قد اعتقد أن الإعداد الصحيح للحياة هو التعليم لإيجاد النوع الصحيح من الأشخاص بينما يقصدون به تحصيل القدرة على التصرف في طرق خاصة. وفي التطبيق العملي ليس هناك فاصل يميز بينهما. فالشخص الذي تعلم لكي يكون من النوع الصحيح للإنسان سوف يكون بالضرورة قادرا على أن يعمل جيدا الأشياء التي يلزمه عملها. ومن وجهة أخرى ليس من الممكن تحصيل جدارة وتوجيهها إلى النجاح بدون إنماء نوع خاص من الخلق في الوقت ذاته ولكن يرجع الاختلاف جميعه إلى ما ننشده من المربي وإلى المناهج ونتائج التربية سواء أكان الهدف مجرد الكفاءة كما كان بالنسبة إلى السوفسطائيين، أم كان الخلق عند سقراط ويختلف سقراط أساسيا كذلك عن السوفسطائيين في اتجاهه نحو الحقيقة[2]. فالحقيقة عند سقراط هي معرفة الخير، والخير الحقيقي هو الذي يأخذ طابع الكلية والعمومية[3].

فهدفه ككل في فلسفته الأخلاقية هو كيفية وصول الإنسان إلى قيمة الخير فالخير بالنسبة لسقراط هو قمة الفلسفة الأخلاقية وهي التي تؤدي بالإنسان إلى السعادة لذلك كان موضوعه الرئيسي لفكره كان الإنسان من حيث هو كائن عارف فاعل واجتماعي. كذلك كان يبدو دوما في تأملاته الفلسفية من التجربة، ولكنه لم يستطيع أن يكتفي بذاتية السفسطائيين ومذهبهم النسبي، وكذلك فخلف الأخلاق أخذ يبحث عن النموذج الخلقي[4]

واتضح النموذج الخلقي عند بروتاجوراس في مفهومه عن الفضيلة هل هي فطرية في الإنسان؟ أم هي مكتسبة عن طريق التعلم؟.

مفهوم الفضيلة عند بروتاجوراس:

يرى بروتاجوراس أن الفضيلة مكتسبة، ويمكن أن تعلم، فالفضيلة لا كشيء من الطبيعة أو كشيء ينمو إراديا بل كشيء يمكن أن يعلم أو يمكن أن يكتسبه الإنسان نتيجة لما بذل من جهد فلا أحد سينبري ليعلم أو يؤدب أو يغضب من أولئك الذين ترجع مصائبهم في

---

(١) انظر / م تايلور / مقدمة الفلسفة اليونانية / ص٧٠.

(٢) انظر / المرجع السابق / ص٧١.

(٣) انظر / د. نازلي إسماعيل حسين / الإنسان والقيم في الشرق والغرب / ص١٩٤ / سنة ١٩٨٠.

(٤) د. عزت قرني / الفلسفة اليونانية / ص١٨٥ / مكتبة سعيد رأفت / جامعة عين شمس.

نظـــرهم إلى الطبـــيعة أو الصدفة،فلا يحاولون أن يعاقبوهم أو يمنعوهم من أن يكونوا كما هم علـــيه، ولا يملكـــون غـــير الشفقة عليهم، فمن هو الأحمق الذي يعاقب أو يقوّم القبيحين أو المشوهين أو الضعفاء ؟ ولهذه الأسباب، لأنه يعلم أن هذا النوع من الخير والشر هو من عمل الطبيعة أو الصدفة، في حين أنه إذا كان القصور في تلك الصفات الطيبة التي يكتسبها الإنسان بالدرس والمران والتعليم وخلصت له على عكسها صفات البشر، فإن بقية الناس يغضبون منه ويعاقـــبونه ويؤنبونه. ومن بين الصفات الشريرة الإلحاد والظلم. ويمكن أن توصف على وجه العموم بأنها مضادة للفضيلة السياسية، وفي مثل هذه الحالات كان لكل رجل يغضب من رجل أخر لأنه يعتقد — كما هو الواضح — أن الفضيلة يمكن اكتسابها بالدراسة والتعلم.[١]

يتفق مع رأي بروتاجوراس رأي الفارابي[٢] في أن الفضيلة مكتسبة يقول الفارابي "لا يمكن أن يفطر الإنسان من أول مرة بالطبع ذا فضيلة ولا رذيلة كما لا يمكن أن يفطر الإنسان حائكا ولا كاتبا.ولكن يمكن بالطبع أن يفطر بالطبع معدا نحو أفعال فضيلة أو رذيلة بأن تكون أفعـــال تلك أسهل عليه من أفعال غيرها. فيتحرك من أول مرة إلي أمره إلي فعل ما هو بالطبع أســـهل عليه، متي لم يحفزه من الخارج إلي ضد حافزه. وذلك الاستعداد الطبيعي ليس يقال له فضيلة، كما أن الاستعداد الطبيعي نحو الصناعة ليس يقال له صناعة، ولكن متي كان استعداد طبـــيعي نحو أفعال فضيلة وكررت تلك الأفعال واعتيدت وتمكنت بالعادة حتى تصير هيئة في الـــنفس. تصـــدر عنها تلك الأفعال بأعيانها، كانت الهيئة الممكنة عن العادة هي التي يقال لها فضـــيلة، فالتي هي بالعادة هي التي يحمد الإنسان عليها أو يذم وأما الأخرى فلا يحمد الإنسان عليها ولا يذم[٣].

أيضا ينفي الفارابي وجود أخلاق غير متغيرة، فالأخلاق عنده متغيرة يكتسبها الإنسان وتصـــبح له طبيعة بالعادة والتكرار. فالفضائل والرذائل الخلقية إنما تحصل وتتمكن من النفس بتكرير الأفعال الكائنة عن ذلك الخلق مراراً كثيرة في زمان ما واعتياد تلك الأفعال بامكانها،

(١) انظر/محاورة لأفلاطون/ بروتاجوراس/ ص ٥٩، ٦٠

(٢) الفارابـــي ٨٧٣-٩٥٣ / أبـــو نصـــر محمـــد بـــن طـــرخان الفارابـــي ولـــد بقـــرية وسيج من أعمال فـــاراب بجنوبـــي تركســـتان وشـــمالي فـــارس / انظـــر عـــبد المـــنعم الحفنـــي موســـوعة الفلســـفة والفلاسفة / ص٩٤١.

(٣) الفارابي. فصول منتزعة / ص١٠٩/١١٠.

كانت الهيئة المتمكنة من العادة هي التي يقال لها فضيلة[1]. إذن الفضائل عند الفارابي مكتسبة، والأخلاق التي يكسبها الإنسان ويعتادها ويتمرن عليها تسمى بعد ذلك فضيلة.

نعــود إلى رأي بروتاجوراس في الفضيلة ويجسد هذا الرأي إيمان بروتاجوراس بحرية الإرادة الإنســانية، إذ لو كان قد آمن بأن الإنسان في كل أفعاله مجبر على قول أو فعل أشياء بعيــنها دون غيرها، لما كان قد رأى أن هناك فرصة ممكنة لتغير أفعال وشخصية هذا الإنسان، واكتســابه الفضيلة بواسطة التعليم السفسطائي. لما كان قد نظر إلى الحياة الإنسانية على أنها سلسلة من الأفعال الحرة التي يتخذها الإنسان لتحسين وضعه وتحقيق ذاته في الحياة، ولما كان قد نظر إلى العقوبات التي توقعها القوانين على المجرمين، وكذلك إلى الأعمال التربوية التي تقوم بها الأسرة والمدرسة والدولة على أنها جميعا تدعيم قوي لحرية الإرادة الإنسانية، وإمكانية تعلم الإنسان واكتسابه الفضيلة في هذه الحياة ولما انتهى بروتاجوراس إلى أن الاثنين على حق عندما سمحوا للتجار والحذاء والحداد أن يبذلوا النصح في مجال الفضيلة السياسية إيمانا منهم بأنه في الإمكان تعلم الفضيلة واكتسابها لأي إنسان[2].

ويؤكد بروتاجوراس على ذلك بقوله أن الآباء يربون أولادهم ويقوّموهم في السنوات الأولى من الطفولة، ويستمران إلى نهاية الحياة وتتصارع الأم والمربية والوالد والمعلم في تحسين الطفل حتى يكونوا قادرين على فهمهم فلا يستطيع قول أو فعل أي شيء دون أن يقولوا له أن هذا صحيح وذاك خطأ. وأن هذا مشرف وذاك غير مشرف، أفعل هذا وامتنع عن ذاك، فإذا أطــاع فهــو طيب وخير، وإذ لم يطع قوموه بالتهديد والضرب كقطعة الخشب المعوجة. وفي المــرحلة الأخيرة يرسلون به إلى المدرسين ينضم إليهم ليقوّموا سلوكه أكثر مما يعلمونه القراءة والموســيقى ويفعل المدرسون به ما يريدونه له، وحينما يتعلم الصبي الآداب ويبدأ في تفهم ما يكتب، كما فهم من قبل ما ينطق، يلقنونه أعمال كبار الشعراء يقرؤها على مقاعد الدرس في المدرسة. ليحاكيها راغبا في أن يصبح قبلهم، ثم يتعهده معلمو العزف على القيثارة مرة أخرى بنفس الرعاية التي يقوّمون بها تلميذهم الصغير فلا يقع في الخطأ ثم بعد ذلك يعلمونهم الرياضة لتقوية أجسامهم لتكون أجسامهم في خدمة عقولهم الفاضلة[3]

---

(١) المرجع السابق ص١١١.

(٢) انظر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص٢٩٣،٢٩٢.

(٣) انظر / محاورة بروتاجوراس / ص٦٢.

أيضا ترسم المدينة القوانين التي وضعها قدامى المشرعين المجدين فيعطي الشباب هذه القوانـــين ليتمثلها في سلوكه سواء كان حاكما أو محكوما، ومن لا يلتزم بها فإنه يقوِّم أو بمعنى آخر يحاكم.

إذ أن العدالـــة تسوي بين الناس جميعاً. والآن حينما يكون هذا شأن العناية بالفضيلة الخاصة أو العامة فلماذا لا تزال — يا سقراط — في عجب وشك فيما إذا كان من الممكن تعلم الفضيلة؟

هـــذا دفاعي يا سقراط وتلك مناقشتي التي أحاول بها أن أبين أن الفضيلة من الممكن تعـــلمهما وهذا هو رأي الإثنين وقد حاولت أيضاً أن أبين أنك لا ينبغي أن تدهش من الآباء الخيرين ولهم أبناء فاسدون ومن الأبناء الخيرين ولهم آباء فاسدون، وهذا يصدق على كثير من أبناء الفنانين الآخرين[1].

إذن يـــرى بـــروتاجوراس أن الطريق إلى الفضيلة ليس سهلاً، أي أن الحصول على الفضـــيلة هو أصعب من أي شيء كما يدعي البعض بأنها شيء يمكن الحصول عليه بسهولة. يقـــول بروتاجوراس: (لا يمكن أن يفعل الشاعر أفحش من أن يقول بأن الفضيلة التي هي في رأي أناس كثيرين أصعب من أي شيء يمكن الحصول عليها بسهولة)[2]

ومـــن هذا الحوار يتضح اقتناع بروتاجوراس بتعدد الفضائل ويحاول من خلال هذا الحـــوار إقـــناع ســـقراط ولكن من خلال حوار سقراط يتضح لنا مدى الخلاف بين سقراط وبـــروتاجوراس، وهو خلاف بين السوفسطائي والفيلسوف، ذلك أن بروتاجوراس يذهب إلى نسبية الأخلاق تبعا لاختلاف شرائع المدن وتقاليدها، أما سقراط فيطلب الخير المطلق مع قطع النظر عن العرف السائد في كل مدينة، فالفضيلة عنده تقوم على المعرفة الثابتة كالعلم الرياضي ســـواء بسواء، أما الفضيلة التي يعلمها بروتاجوراس فهي يسميها سقراط الفضيلة الشعبية في مقـــابل الفضيلة الفلسفية، والفرق بينهما هو الفرق بين الأصل الحقيقي ومحاكاته[3] كما سبق وأوضحنا.

وهذا ما سوف نوضحه من خلال تعريف سقراط لمفهوم الفضيلة.

---

(١) المرجع السابق / ص٦٣،٦٤.

(٢) انظـــر / محـــاورة بـــروتاجوراس / تـــرجمة ودراســـة محمـــد كمـــال الديـــن علـــي يوســـف / راجعها د. محمد صقر خفاجة / ص٣٤٨ / دار الكتاب العربي سنة ١٩٦٧م

(٣) د. أحمد فؤاد الأهواني / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / ص٣٧٢.

<u>الفضيلة معرفة:</u>

كـــان لـــ "سقراط" دورا كبيرا في تكوين فلسفة الوجود، إذ بدأت الثورة الفكرية تــتوجه منه إلى الفلسفة اليونانية فتحول الاهتمام من الطبيعة إلى الإنسان نفسه باعتباره محورا للــتفكير الفلسفي، وأصبحت الذات البشرية هي غاية الفلسفة، إذ لابد للفلسفة من أن تجعل مـــن الإنسان محور تأملاتها. ومن هنا فقد ذهب سقراط إلى أن مهمة الفلسفة ليست النظر في الطبيعة والعالم، بل في معرفة الذات "أيها الإنسان أعرف نفسك" والمعرفة هي استجلاء الحقيقة الشـــاملة المؤسســـة على العقل. بيد أن معرفة الذات ليست نشاطا تأميلا مجرداً، وإنما هي في صـــميمها فاعلـــية لا تكف عن التحقق والبحث الدائب عن معنى الوجود[1] ولا يغيب عن الأذهـــان هنا وكما سبق وأن أوضحنا أن السوفسطائيين هم أول من وجه النظر إلى الإنسان بوصـــفه محـــور الوجـــود لا إلى الطبيعة كما كان سائدا ولكن يظهر الاختلاف بين سقراط وبـــروتاجوراس هنا في نظرة كل منهما إلى الإنسان فبروتاجوراس ينظر إليه على أنه كتله من الحواس أما سقراط ينظر إليه على أنه عقل. وهنا ينبع الاختلاف الصارخ والشديد بينهما.

إذن يـــرى سقراط أن الإنسان لابد أن يكتشف بنفسه الحقيقة الكامنة داخل نفسه. وهدف سقراط الأساسي في فلسفته الأخلاقية هو وصول الإنسان إلى قيمة الخير التي هي قمة فلسفته الأخلاقية.

لذلـــك كـــان موضـــوعه الرئيسي لفكره الإنسان من حيث هو كائن عارف فاعل واجـــتماعي يـــبدأ دومـــا في تأملاته الفلسفية من التجربة، ولكن لم يستطيع أن يكتفي بذاتية السفسطائيين ومذهبهم النسبي. لذلك فخلف الأخلاق أخذ يبحث عن النموذج الخلقي، فأخذ يبحث عن العدل ويبحث في تاريخ الدول القائمة بالفعل على مبادئ ثابتة للحياة الاجتماعية للإنســـان، ويبحث خلف الآلهة عن الألوهية هذه المسائل كلها لم تكن بالنسبة إليه مشكلات نظرية، بل مشكلات عملية كان يجمعها جميعاً سؤال واحد: كيف نعيش عيشة مستقيمة؟ ورأي سقراط أن الإجابة عن هذا السؤال هي شرط سعادة الإنسان وضمان لها. ذلك الإنسان الذي أهـــم مشكلاته هي مشكلة العناية بنفسه. ومن الطبيعي أن سقراط أدرك أن الإجابة عن تلك

---

(١) انظـــر / كريســـون اندريـــه / ســـقراط / تـــرجمة بشـــارة صـــارجي ص٧٦ / المؤسســـة الجامعـــية للدراسة والنشر / بيروت / سنة ١٩٨٠.

المشكلات تتطلب بالضرورة بعض المعرفة بطبيعة ما هو خير وما هو شر[1] إذن المعرفة ضرورية في فكـــر سقراط وهذا يتضح في مقولته المشهورة "الفضيلة علم والرذيلة جهل" إذ يعتقد أن السـبب الذي يجعل الإنسان يرتكب الشر هو افتقاده إلى المعرفة، ولو عرف لما ارتكبه. وإذن فالسبب الرئيسي للشر هو الجهل الذي ما زال في داخل النفس، ولكي يصل الإنسان إلى الخير لابد له من اكتساب المعرفة، ومن ثم فالخير هو المعرفة[2].

وبهــذا أراد سقراط توجيه العقل — كما يقول هيجل — ليرتد إلى ذاته، فنادى بأن المرء لا يمكن أن يتعلم الفضيلة ما لم تكن الفضيلة مفطورة في ذاته من قبل، وكل ما هو فاضل يستولد من داخل الإنسان، فهناك الكلى الكامن في العقل، وأراد سقراط أن يوقظ هذا الثور، إذا أمن بأن الروح العامة التي اختفت من الواقع القائم حوله، توجد في عقل الإنسان الفرد إنما المعــرفة الفطــرية فإذا سألناه معرفة بماذا؟ كانت إجابته كما وردت في حواره مع ايتديموس **Euthyodemus** إنهــا معــرفة بالنفس وطبيعتها، فالناس يتمتعون بقدر عظيم من المتع نتـيجة لمعرفتهم بأنفسهم، في حين أنهم يجلبون على أنفسهم قدراً هائلا من الشرور من خلال كونهم تائهين عن أنفسهم وحدودها[3].

إذن وثــق سقراط ثقة شديدة في الرسالة التي تؤديها هذه المعرفة في تحقيق سعادة بني الإنســان، فوحــد بينها وبين الفضيلة، وأقام على أساسها نوعا من الحتمية ينتقل مباشرة من المعــرفة إلى السلوك — منكراً تماما دور الإرادة الفردية في تقرير هذا السلوك. وسوف نصف حتمية سقراط الصارمة هذه التي اقامها على الإعلاء من شأن العقل باسم الحتمية العقلية" لأنها تلغــي دور العوامل الغير عقلانية في السلوك الإنساني وتجعل كل فعل يصدر من الإنسان من إملاء عقله وحده، وهي حتمية تردد صداها في العصر الحديث لدى رنيه ديكارت الذي قال معــبراً عن ذلك "إن أرادتنا لا تميل إلى طلب شيء أو الفرار منه إلا بقدر ما يصوره لنا عقلنا حسنا أو رديئا، بحيث يكفي أن يجيد المرء الحكم لكي يجيد العمل، وأن يحكم على أحسن وجه لكي يسارع إلى العمل على أحسن وجه"[4].

---

(١) انظــر / د. عــزت قرنــي / الفلســفة اليونانــية / ص١٨٥ مكتــبة ســعيد رأفــت / جامعــة عيــن شمس (بدون د.ت).

(٢) انظــر / د. فيصــل عــباس / الفلســفة والإنســان / جدلــية العلاقــة بيــن الإنســان والحضــارة / ص٨٣ / دار الفكر العربي / بيروت / سنة ١٩٩٦.

(٣) انظر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص٨١.

(٤) المرجع السابق / ص٧٩.

أيضـــا يتفق وجه نظر نيتشه مع سقراط في أن دافع المعرفة هو الذي يجعلنا نكتسب مـــزيدا من القدرة على السلوك في الحياة، لكي نقوي سيطرتنا على الأشياء، وتلك كلها أمور تدخل في باب الفعل العملي لا الفكر النظري. فأصل السعي إلى المعرفة إذن أخلاقي، وتفكيرنا ليس إلا وسيلة نتمكن بها من زيادة قدرتنا على "السلوك في العالم"، والسعي إلى بلوغ الحقيقة لـــيس له مـــن معنى إلا "عدم الرغبة في الخداع، ولا في خداع ذاتي" — وهذا ينتمي إلى مجال الأخلاق(1).

أيضاً يرى سقراط أن السعادة ليست ناتجة عن شيء مادي من مال وقوة وثراء ومجد وغـــير ذلك بل هي أثر لحالة نفسية أخلاقية، هي الانسجام بين رغبات الإنسان وبين الظروف الـــتي يوجـــد فيها. فالسعادة تقوم في سيطرة العقل على دوافع الشهوة ونوازع الهوى، ورد الإنسان إلى حياة الاعتدال. يقول سقراط "فإنني أؤكد أن من يريد أن يكون سعيدا وجب عليه أن يلتزم ويمارس الاعتدال ويتجنب الانغماس في الملذات بأسرع ما يمكن أن تحمل قدماه. فإن الشخص المعتدل لا يمكن إلا يكون عادلا ومقدسا وشجاعا لا يمكن إلا أن يكون شخصا خيرا غايـــة الخير، ولا يمكن للشخص الخير أن يفعل شيئا ألا على خير وجه وبإتقان أيا كان الشيء الذي يفعله، ومن غير شيئا على خير وجه لابد أن يكون بالضرورة سعيداً أو مباركاً"(2).

إذن حـــياة الاعتدال وضبط السلوك يحقق الفضيلة والفضيلة هي قمة السعادة لدى الإنسان وهذا كله يكمن في المعرفة.

يرى سقراط أنه بدون أن تكون لدى الإنسان معرفة بحدود نفسه، فلن يكون فاضلا على الإطلاق، وأيضا لو كان لديه معرفة فلا يمكن أن يكون إلا فاضلا(3) والواقع أن الارتباط بين المعرفة والخير من العلامات المتميزة للفكر اليوناني، إذ بات تطور الوعي الخلقي أهم مؤشر لـــتطور الشخصـــية الإنسانية. فالإنسان بحاجة إلى أن يعي نفسه، أن يدرك عبر المعرفة القوى الكامـــنة في داخله، حتى يستطيع استخراج ما في داخل ذاته من عناصر الخير والشر. بفضل المعـــرفة يتمكن الإنسان من السمو بنفسه فوق مستوى الخضوع للأهواء والانفعالات الكامنة فيه فغاية المعرفة هي (تنقية الروح عن طريق تطهير الانفعالات)(4).

---

(1) انظر / د. فؤاد زكريا / نيتشه / ص78 / دار المعارف.

(2) انظـــر / أفلاطـــون / محـــاورة فـــيدون / تـــرجمة د. زكـــي نجيـــب محمـــود / أ. أحمـــد أميـــن / ص95 / مكتبة النهضة المصرية.

(3) انظر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص81.

(4) د. فيصل عباس / الفلسفة والإنسان / ص83.

وهذا ما عبر عنه نيتشه من خلال قوله "أن الإنسان لو أدرك عن وعي أنه هو خالق هـــذا البناء الشامخ من القيم، لعمل على تحقيق هذه الغايات التي يريدها لنفسه تحقيقا واقعيا، ولازدادت ثقته بنفسه، وبقدرته المبدعة. ولكنه في واقع الأمر ينكر ذلك، وبوهم نفسه أنه قد "وجد" هذه القيم فحسب، وأنها هناك، مفروضة على الأشياء رغما عنه، فإذا ما أحس بأنها في وجودهـــا مستقلة عنه، فلن يحاول أن يغير فيها شيئاً، بل سيبقيها على حالها، وسيقبل الأمور على ما هي عليه وهكذا يتبين لنا أن أرجاع القيم إلى الإنسان عند نيتشه لا يعبر عن نزعة ذاتية أو صـــوفية. بل هو في واقع الأمر دعوة صريحة للإنسان كي يمارس فاعليته على أوسع نطاق ممكن[1].

إذن تخلـــص مـــن هذا كله أن هناك اختلاف واضح بين سقراط وبروتاجوراس في تعـــريف الفضيلة إذ يرى بروتاجوراس أن الفضيلة متعددة وتأتي عن طريق الاكتساب والتعلم أما سقراط فقد رأي أن الفضيلة واحدة وهي مفطورة في النفس البشرية وكامنة فيها والمعرفة هي السبيل الوحيد للوصول إلى هذه الفضيلة.

ورغـــم هذا الاختلاف بين فكر سقراط وبروتاجوراس إلا أن الفضل يرجع في توجيه الـــنظر إلى الإنســـان بمـــا أنه محور الوجود ومقياس كل شيء إلى بروتاجوراس الذي عد من مؤسســـي المذهب الإنساني ومنبع النزعة البرجماتية الإنسانية المعروفة عند الفلاسفة المعاصرين ابتداء من وليم جيمس (١٨٤٢ — ١٩١٠) وديوي (١٨٥٩ — ١٩٥٢) إلى شيلر (١٨٦٤ — ١٩٣٧). ولقـــد لعب السوفسطائيون هؤلاء الأغراب عن أثينا دورا هاماً جداً في توجيه الفكـــر اليوناني وجهه علمية فلم يتورعوا عن نقد كل النظم والتقاليد المتوارثة وبعد الحروب الطاحـــنة الـــتي شهدتها أثينا في عصر أفلاطون زاد الاتجاه نحو الواقعية والفلسفة العملية بحيث أصـــبح البحث عن النفع العملي والنجاح هو أساس فلسفتهم البرجماتية — فالخير عندهم هو أساس فلـــفتهم البرجماتية — والعدل أيضا هو النافع.

ومـــن أجل هذا تعرضت الحركة السوفسطائية للنقد الشديد لأنها تبرز المصلحة فوق كل شيء في رأي كثير من الأخلاقيين.[2]

(١) انظر / د. فؤاد زكريا / نيتشه / ص٥٣.

(٢) انظـــر / د. أمـــيرة حلمـــي مطـــر / دراســـات فـــي الفلســـفة اليونانـــية (الـــتأمل - الـــزمان - الوعي الجمالي) ص٢٩،٣٠ / دار الثقافة للطباعة والنشر / سنة ١٩٨٠.

ولقد عرض أفلاطون في بداية الجمهورية آراء هؤلاء الفلاسفة السفسطائيين الذين ذهبوا إلى التوحيد بين العدل وبين مصلحة الأقوى وكان هو رأي تراسيماخواس السفسطائي وبين جلوكون كيف ينتهي العدل بصاحبه إلى ضياع مصلحته في حين أن الإنسان يستطيع بقليل من النفاق والتزييف أن يحقق كل مصالحه إذا ما تظاهر بالعدل والقدرة على إخفاء الظلم تكفي لتحقيق السعادة لصاحبها.

ولكن انصرف مجهود أفلاطون إلى الرد على هذا المنطق النفعي الذي تسلح به السفسطائيون وكانوا بما يملكون من قدرة على الإقناع وعلى التأثير في جماهير الشعب وما يتفننون من فنون اللغة والجدل والخطابة قادرين على تطبيق هذه الفلسفة.[1]

ولكن أفلاطون يكرس محاوراته المختلفة للرد على هذه الفلسفة وأنه يقرر أن هناك مثالا للعدالة والفضيلة يتغير بتغير الظروف والأحوال وأن هذا المثال خير بذاته موجود باستمرار وأن الوصول إليه ومعرفته يحتاج إلى طهارة النفس فرؤيته هي شرط الكمال الأخلاقي ومن هنا يكون التأمل الأفلاطوني شرط الكمال الخلقي وتسبق الفضيلة النظرية عند أفلاطون الفضيلة العلمية، لأن معرفة ما هو ثابت ودائم أو رؤية الخير في ذاته لا صورته المتغيرة هي شرط العمل به وإن كل ما يعده السفسطائيون خيرا من المنافع المادية ليس في الواقع خيرا حقيقيا.

إن معرفة ما هو خير في ذاته والاقتراب بقدر الإمكان من العالم الإلهي كما يقول فيدون وثياتيتوس هو الخير ذلك لأن الآلهة موجودة وخير كما يقرر في نهاية القوانين[2]

وإذا أخذنا تفسير أفلاطون في محاورته "تياتيتوس" لمبدأ بروتاجوراس هذا، كان الشبه قريباً جداً بينه وبين المذهب البرجماتي الحديث، حتى لقد قال زعيم من زعماء المذهب البرجماتي (هو الفيلسوف البريطاني شيللر ١٨٦٤ — ١٩٣٧)[3] أنه تلميذ لبروتاجوراس لقد رجع

---

(١) المرجع السابق / ص٣٠.

(٢) د. أميرة حلمي مطر / دراسات في الفلسفة اليونانية / ص٣١.

(٣) شيللر: ١٨٦٤ ـ ١٩٣٧ / براجماتي انجليزي، وقد سمي شيللر نزائعيته الخاصة به (النزعة الإنسانية) وقد اعتبر الحقيقة من خلق الإنسان. وأعلن أن المعرفة الإنسانية جميعها ذاتية. وبرغم أنه يتبع وليام جيمس في فهمه للحقيقة، إلا أنه مع هذا اعتقد أن النتائج الطيبة هي وحدها التي يمكن أن تكون معيار للحقيقة. وقد فهم "الواقع" على أنه "الخبرة" على أنه كتلة مرنة لا شكل لها خاضعة لتأثير إرادة الإنسان "العالم هو ما تصنعه منه" انظر الموسوعة الفلسفية / بإشراف روثنال يودين /

شــيللر في مذهبه الإنساني إلى السفسطائيين عندما نأى بمذهبه عن كل نزعة عقلية تبعد عن الحــياة وتــتعلق في حــدود الــتفكير العقلي المجرد بل حرص على أن يشبه مذهبه بمذهب بــروتاجوراس الذي دعا منذ القرن الخامس ق.م إلى أن الإنسان مقياس كل شيء — واستمد مــن هــذا الشعار أيضا مبدأ لمذهب أنساني برجماتي على السواء. وعنده أن الحقيقة هي أداة للعمــل فهي بالتالي نسبية والمذهب الإنساني عند شيللر تطور البرجماتية التي تحكم على قيمة المعــرفة تبعا لنفعها والمنهج الذي يستند إليه هذا المذهب الإنساني يمكن تطبيقه على الأخلاق. والجمــال والميتافيزيقا والدين وسائر العلوم؛ فإذا كانت الحقائق نافعة فإن لها قيمة مؤكدة عند الإنســان، وما دامت لها عنده قيمة فلابد أن يستعملها لأن وضع المعرفة على أساس منفعتها معــناه أننا نحاول أن نصبغ العلوم بالصبغة الإنسانية وان نبطل ادعاءها الاتجاه نحو المطلق. إنه منهج ينأى إذن عن التجريد وعن الميتافيزيقا الأخلاقية وإذا كانت المذاهب التقليدية كلها تجعل مــن الحقيقة شيئا سابقا على العمل إلا أن البرجماتية ترى أن الحقيقة اقرب إلى الاختراع، إنه اختراع يساعد الإنسان على التحكم في الواقع والسيطرة على الأشياء[1].

فالفيلســوف البرجماتي هدفه البحث عن "المفيد" وهذا يقتضي من الإنسان التفتيش على الوسائل أو الذرائع التي تحقق له التوافق بين معتقداته والواقع، الأمر الذي سيؤدي حتما إلى الاهــتمام خاصا بهذه الذرائع، وإهمال الواقع سيؤدي إلى أن يصبح وجود الواقع مرهونا بالجانب الذي التقطه منه واعتقد أنه محقق لفائدتي ومنفعتي الخاصة وأخيراً، فإن البرجماتي غير مكلــف أصلا بتغير وجه الحياة الواقعية التي يحياها، بل هو مكلف أولا وأخيرا بالمحافظة على الوضع القائم، وباتخاذ وسائل جديدة تعينه على التكيف معه[2].

فمــا هي الفائدة أو الغاية في مجال الأخلاق سنجد أنها عند السوفسطائيين أنها اللذة، فاللذة غاية للأفعال الإنسانية فمن حق الإنسان أن يستخدم ذكاءه في إشباع رغباته بما يجلب عليه من اللذة والسرور بالطريقة التي يرضى عنها، والخير كل الخير في أرواء شهوات الإنسان والحصول على اللذات والابتعاد عن كل ما يجلب الآلام والأحزان، فقيمة الفعل الخلقي عندهم تكمــن في الغايــة من الفعل، فكل فعل يؤدي إلى السرور واللذة ويبعد عن الألم والغم يكون

---

تــرجمة ســمير كــرم / مــراجعة د. صــادق جــلال، جــورج طرابــيش / ص٢٦٧ / دار الطلــيعة للطباعة والنشر سنة ١٩٧٨.

(١) انظر/عثمان أمين – شيللر / ص٤٣:٤٥/دار المعارف نوابغ الفكر العربي/(بدون د.ت).

(٢) انظــر / د. يحــيى هويــدي / دراســات فــي الفلســفة الحديــثة والمعاصــرة / ص٢٢٩ / دار الثقافة والنشر والتوزيع / سنة ١٩٩٠.

خـــيرا، وكل ما أدى إلى الألم او ابتعد عن تحصيل اللذات يكون شراً، لأن اللذة وحدها هي الخير عندهم والألم وما يؤدي إليه هو الشر[١].

إذن قولهم بأن اللذة هي الغاية للأفعال الإنسانية وأن الفضيلة هي اللذة جعل أفلاطون يقدم نقداً لاذعا وعنيفا على السوفسطائيين.

نقد أفلاطون للأخلاق السوفسطائية

رأي أفلاطـــون أن القـــول بـــأن الفضيلة هي اللذة يحصل آثاراً مدمرة على ميدان الأخلاق، فهو يهدم الأخلاق من أساسها، ويمكن أن نوجز الحجج التي فندها فيما يلي:

١- إنه كما أن نظرية السوفسطائيين عن الحقيقة قد هدمت موضوعية الحقيقة وجعلتها ذاتية نســـبية، فكذلك نظريتهم في أن الفضيلة هي لذة الفرد ذاتها بدورها تهدم موضوعية الأخلاق وتجعلها ذاتية نسبية فلا شر وخير في ذاته في هذه الحالة، بل ستكون الأشياء خير وبالنسبة لي أو لـــك أو لأي شخص والنتيجة الطبيعية هي ظهور النسبية المطلقة في ميدان الأخلاق واختفاء المعيار الموضوعي للخير اختفاء تماما.

٢- الواقع أن نظرية السوفسطائيين هذه تهدم التفرقة بين الخير والشر، إذ طالما أن الخير هو يلذ للفـــرد، وطالما أن لذة فرد ما قد تكون ألما أو شرا لشخص آخر فإن الفعل الواحد قد يكون خـــيرا وشـــرا في نفس الوقت وخيرا بالنسبة لشخص ما وشرا بالنسبة لشخص آخر، والخير والشر هنا لا يتميز كل منهما عن الآخر بل هما شيء واحد.

٣- اللـــذة هـــي إشـــباع رغباتـــنا، ورغباتـــنا مجرد مشاعر ووجدانات ومن ثم فإن نظرية السوفسطائيين تقيم الأخلاق على المشاعر والوجدانات غير أن الأخلاق الموضوعية لا يمكن أن تؤسس على أمور كالمشاعر التي تتصل بهذا الفرد أو ذاك لأنه نريد أن نصل إلى قانون للأخلاق وإذا كـــنا نـــريد للناس جميعا أن تسير عليه فلابد أن يتم هذا القانون على أساس ما هو عام ومشترك بين الناس جميعا أعني: لابد أن يقوم على العقل.

٤- أن غاية السلوك الأخلاقي لابد أن تقع داخل نطاق الفعل الأخلاقي نفسه لا خارجه أعني أن الأخـــلاق لابـــد أن يكـــون لها قيمة ذاتية أو قيمة في ذاتها لا قيمة خارجية فحسب، لكن الـــنظرية السوفسطائية تضع غاية الأخلاق خارج نطاق الأخلاق فترى أننا نفعل الخير لا من

---

(١) د. محمد السيد الجليند / في علم الأخلاق قضايا ونصوص / ص٢٧،٢٨ / سنة ١٩٧٩.

أجل ذاته بل من أجل اللذة وهكذا تصبح الأخلاق عندهم وسيلة لا غاية، وسيلة تحقق بها غاية أخرى هي التمتع باللذات.(١)

وبهذا النقد عارض أفلاطون اتجاه السوفسطائيين النسبي، ودافع عن الرأي القائل بأن أحكام الناس، عما هو خير وشر، ينبغي ألا تخضع لمقاييس متغيرة مثل مشاعرهم وأذواقهم الفردية، وإنما يجب أن تكون المقاييس التي تخضع لها هذه الأحكام ذات طابع عام وشامل لا يخضع للتغير والتطور ولا يعترف بكثرة الأفراد أو أخلاقهم، ولا يتم كذلك إلا إذا قامت الأخلاق على أساس ما هو عام عند الناس جميعا أعني العقل وحده(٢) فمثلا نجد أن لا يمكن أن تكون اللذة هي معيار ومقياس لأفعالنا كما آوضح د/ زكريا إبراهيم حيث يقول "إذا كنا قد رأينا فيما سبق أن الفلسفة قد انبعثت عن "الدهشة" فإننا سنرى الآن أن "الأخلاق" أيضا قد صدرت عن ضرب من "الدهشة" والواقع أن مثل "الأخلاق" كمثل الميتافيزيقا؛ من حيث أن كل منهما لابد من أن تبدأ برفض بعض "البينات" **evidences** ولكن على حين أن "البينة" التي ترفضها الميتافيزيقا هي إمدادات الحس، نجد أن "البينة" التي تشك فيها الأخلاق هي "اللذة" **Le Plaisir** ولو كان يكفي أن ينشد المرء اللذة، ويتجنب الألم، أعني أن يساير الطبيعة بصفة عامة، لما لقى مخلوق أدنى صعوبة في أن يتطبع بمكارم الأخلاق ولكن الشعور الخلقي لابد من أن يجيء فيظهرنا على أن "حساب اللذات" أعجز من أن يحقق للإنسان ما يصبو إليه من توازن نفسي، وأن "حياة اللذة" لا يمكن أن تفضي إلا إلى حالة أليمة من التشتت الروحي أو التوزع النفسي. وهكذا يتخذ التفكير الخلقي منذ البداية طابع "الإشكال الفلسفي" إذ يشعر الفيلسوف بأن المشكلة الخلقية لا تحل على المستوى الطبيعي أو البيولوجي الصرف. ومعنى هذا – بعبارة أخرى – أن إثارة المشكلة الخلقية قد أقترنت بتحويل "بينة اللذة" إلى إشكال فلسفي، فكانت "الأخلاق" تساؤلا فلسفيا عن مدى قدرة "الطبيعة" على توجيه سلوكنا أو مدى تأثير "مبدأ اللذة" على اتجاه ضميرنا(٣) وهذا ما بدا واضحا في مذهب مل(٤)

---

(١) انظر / د. إمام عبد الفتاح إمام / فلسفة الأخلاق ص٨٤،٨٥ / دار الثقافة للنشر والتوزيع / سنة ١٩٨٥.

(٢) المرجع السابق / ص٨٦.

(٣) انظر / زكريا إبراهيم / مشكلات فلسفية (مشكلة الفلسفة) ص١٥٤/ مكتبة مصر (د.ت).

(٤) مل (١٨٠٦ – ١٨٧٣) أبو الفيلسوف جيمس مل. ولد بلندن، ولم يتلق العلم في المدارس

في المنفعة وهذا حين قال "ليست اللذة راجعة كلها إلى اللذة الجسمية وكميتها، كما اعتقد بنتام[1] وإنما هناك لذات تابعة للكيفية أي لاعتبارات معنوية، فمما لا شك فيه أن وظائفنا متفاوتة رتبة وقيمة، وإن حياة الوظائف العليا أشرف من حياة الوظائف الدنيا. يدل على ذلك أن ما من إنسان يرضى أن يستحل حيوانا أعجم، اللهم لا أفرادا جد قليلين، إن الإنسان البائس لخير من خنزير شبعان، وإن سقراط معذبا لخير من جاهل راضي. هذا ما يراه الإنسان المهذب ويؤثر لنفسه. وهو كذلك يؤثر المنفعة العامة على منفعته الخاصة، إذ أن النفعية تقتضي الفاعل الحكيم أن يعمل للآخرين كما يجب أن يعملوا له، وهذا الإيثار شرط الحياة الاجتماعية التي هي شرط المنفعة الشخصية.[2]

ولكن د/ يوسف كرم يرى أن مذهب المنفعة عند مل يحوي تناقضا واضحا باد للعيان، ففي النقطة الأولى يوحد مل بين الكيفية العليا والمنفعة العامة والفضيلة، فيجعل من الفضيلة عملا معقولا مراداً لذاته مع مغايرته للمنفعة الحسية. وأما في النقطة الثانية فلأن النفع الذاتي هو الأصل والمعيار في المذهب الحسي، فكيف نطالب بإخضاعه للنفع العام؟ ومهما يقل أن هذا شرط ذاك فكثيرا ما يتعارضان، فبأسم أي مبدأ يفرض علي الفرد اختيار منفعة الجموع دون منفعته هو؟ التناقض باد للعيان هنا وفي كل مسألة، وهو تناقض المذهب الحسي مع الحقيقة الشاملة[3].

إذن لابد أن يحدد المبدأ الأخلاقي عن طريق المثل الأعلى الذي ينبغي أن يحدد المعيار الأمثل للسلوك القويم، لابد أن يكون المعيار أو المقياس هو اللذة أو المنفعة لذلك يرى د/ زكريا

---

بل تعهده أبوه بالتعليم. تأثر بكتابات فيلسوف النفعية بنتام، كان مل من الداعين للمذهب النفعي. فمعيار الحكم على الأفعال بالصواب والخطأ يكون بمقدار ما يمنح من لذة وما تحجب من ألم / انظر عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلاسفة / ص١٣٤.

(١) بنتام. (١٧٤٨ - ١٨٣٢) زعيم القائلين بمذهب المنفعة، ولد في لندن، كان بنتام قد قرأ هلفتيوس. وتأثر بمبدأ السعادة القصوى واعتنق المذهب النفعي وطبقه في أهم كتبه "مدخل إلى مبادئ الأخلاق والتشريع" / انظر موسوعة الفلسفة والفلاسفة / د. عبد المنعم الحفني / ص٣١٩.

(٢) انظر / د. يوسف كرم / تاريخ الفلسفة الحديثة / ص٣٤٩.

(٣) المرجع السابق / ص٣٤٩.

إبراهيم أن من واجب فيلسوف الأخلاق — في مجتمعنا العربي المعاصر— أن يسلط الأضواء على الكثير من "القيم" التي يتجاهلها الناس: كالمعرفة، والثقافة والتذوق، والفن......الخ

وربما كان الخطر الأكبر الذي يتهدد المأخوذين بسحر المنفعة هو الوقوع تحت "وهم اللــذة" أو "خداع السعادة" مما قد يدفع بهم نحو الجري —عبثاً — وراء سراب المنفعة، لكي لا يلبــث الواحــد منهم أن يجد نفسه—في خاتمة المطاف أمام تماويل براقة لا تخلف وراءها سواء الإحساس بالخواء!

وإذا كانت من واجبنا اليوم أن نعمل على تذوق قيم الحياة — بكل ما فيها من وفرة وامــتلاء — فذلك لأن إحساس المرء بوجود رهن بتلك الحساسية الأخلاقية المترقبة التي تنفتح لشتى ضروب الثراء الكامنة في الحياة.

ولابــد لفيلسوف الأخلاق من أن يجئ فيحاول استثارة قدرتنا على الإعجاب، حتى يصبح في مقدور الإنسان العربي أن يدهش، ويعجب، ويتحمس، ويتذوق، و يعاود النظر إلى عالم الأشياء والأشخاص والأحداث بعين نفاذة ترى "القيم" وتدرك "المعاني"!

وســيظل الإنســان المتحضر الواعي بذاته، هو على النقيض تماما من الرجل الجافي الغلــيظ المتــبلد، أو الإنســان المغلق المقفر المتجمد، لأن الوعي وثيق الصلة بالتذوق، ولأن الحضــارة تسير دائماً جنباً إلى جنب مع تزايد الحساسية للقيم. أفلا يحق لنا إذن أن نقول إنه لابد للفلسفة — في مجتمعنا العربي المعاصر — من أن تجئ على استثارة إحساسنا بالقيم؟[1]

وخلاصــة القــول إنه على الإنسان المعاصر أن يضبط موازنة التي يميز بها بين الحق والــباطل وبين الفضيلة والرذيلة وبين ما هو جميل وقبيح؛ وما تلك الموازين التي تقوم للإنسان بهذا التميز سوى مل يطلق عليه اسم القيم.

فالإنسان أينما وجد ومتى وجد فإن عليه بالضرورة مسئوليات تجاه نفسه وتجاه المجتمع الذي ينتمي إليه وقبل كل هذا عليه مسئوليات تجاه ربه.

(١) انظر: د/ زكريا إبراهيم/مشكلات فلسفية/مشكلة الفلسفة ص٢٦١/٢٦٢

فلقد خلق الله سبحانه وتعالى الإنسان ووضع فيه قوتان قوة الخير وقوة الشر وترك له حـرية الاختيار. فلإنسان يستطيع أن يفعل الخير ويستطيع أن يفعل الشر، ويستطيع أن يسير بـناء عـلى العقل ويستطيع أن يسير بناء على الرغبة والميل. ولقد وهب الله سبحانه وتعالى الإنسان القدرة على ذلك وتركه وشأنه.

فالإنسـان إذا جعل اللذة معياراً ومقياساً لأفعاله فقد ذاته وأصبح مغترباً عن نفسه وعن مجتمعه كما حدث في واقعنا المعاصر وما نعانيه اليوم من فقدان للقيم والأخلاق العليا ومما أدى إلى كـل هـذه الحـروب والتطاحن بين دول عظمى فقدت الميزان والمقياس الأخلاقي وأصبحت تقيس الأمور بمقياس المنفعة والمصلحة الشخصية ودول صغرى تريد أن تحافظ على أرضها وهويتها.

فالحضـارة المادية المعاصرة قد فتت كيان الإنسان المعاصر ومزقت حقيقته و ضيعت مركزه، وقضت على مهمته الحقيقية في الوجود؛ لذلك تاه الإنسان تيهاناً مروعاً في الظلمات جاهلتها وماديتها.

و عبور الإنسان لهذا التيه والاغتراب لا يكون إلا بالتمسك بالقيم الأخلاقية الحميدة الـتي هي ضابط ومعيار لسلوكنا وأفعالنا وهي بمثابة ربان السفينة التي لو تمسك الإنسان بها لوصلت به إلى بر الأمان.

الإنسان السياسي في فكر بروتاجوارس

نشأت طائفة السوفسطائيين لتقوم بتلبية حاجة الناس إلي المعرفة بهذه الوسائل التي لا غـني عنها للنجاح في الحياة العامة، وكان أكثر السوفسطائيين من المتخصصين في علوم اللغة والخطابـة والجدل؛ لذلك عدت فلسفتهم ثمرة للحياة الديمقراطية في أثينا وتعبيراً قوياً عنها[1] فالسوفسطائيين كانوا أول من وجه الفكر الإنساني إلي الإنسان بنواحيه الاجتماعية والسياسية

(١) انظـر: د. أمـيرة حلمـي مطـر/الفلسـفة اليونانـية تاريخهـا ومشـكلاتها/ص١١٨/دار قـباء للطباعة والنشر ١٩٩٨م.

علي وجه الخصوص، ويكفي أن نقرر تركيزاً علي أهمية السوفسطائيين أهم أول من ألقوا بخيط الفكر السياسي في ملحمة التاريخ الإنساني الطويل[1].

فلم يعد السفسطائيون ينظرون إلي القوانين علي أنها مستمدة من قانون اللوغس الإلهي كما أعتبرها هيرقليطس من قبل، بل أصبح ينظر إليها علي أنها من ابتداع البشر الحر وحدهم، وهذا ما عرف فيما بعد بنظرية العقد الاجتماعي[2].

وبما أن بروتاجوارس كان من أشهر ممثلي السوفسطائية فلقد غاص بروتاجوارس في تاريخ الفكر السياسي اليوناني كزعيم لمبادئ العدالة والقانون والنظام مؤمناً بأنها كلها قيم موضوعية. والشكل الديموقراطي لتحقيق تلك المبادئ متفق تماماً مع مفهومه الخاص عن الحقيقة والمنفعة.

وقد استهدف نشاطه كمرب ومتنور الارتقاء بالفن السياسي ونشر الأفكار والقيم الديموقراطية[3].

لقد جسد بروتاجوارس إيمانه بالحرية الإنسانية هذه عندما ذهب في الأسطورة الواردة في المحاورة المسماة باسمه إلي ضرورة أن تفسح المدينة في تنظيمها أمورها السياسية مكاناً للاستماع إلي كل الآراء التي يدلي بها كل مواطنيها بلا استثناء؛ فالفضيلة متاحة للجميع وليست حكراً علي قلة فقط نبيلة[4].

أذن كل إنسان حر في اعتناق كل ما يراه صواباً وحر في تقديم الرأي الذي يراه مفيداً لسياسة مدينته وبروتاجوارس بهذا ينظر إلي الإنسان كما قلنا نظرة متفائلة، إذاً رأي أن لديه القدرة علي السيطرة علي الظروف المحيطة به وتسخيرها لنفسه من خلال الوسائل الخاصة بالمعرفة والتعليم.

---

(١) انظر:د. علي عبد المعطي محمد/الفكر السياسي العربي/ص٤٠/دار المعرفة الجامعية/١٩٩٦م.

(٢) د. محمود مراد/الحرية في الفلسفة اليونانية/ص٣٠٠

(٣) انظر:ف.س.ترسيسيان/الفكر السياسي في اليونان القديمة /ترجمة حنا عبود/ص٧٩

(٤) انظر:أفلاطون /بروتاجوارس /ص٦٠: ٦٣

ومـــن المـــرجح أن بروتاجوارس قد عمل بهذه النظرية عندما سن دستوره لمستعمرة ثوري الذي كلفه به الزعيم الديموقراطي بردكليس عام ٤٤٣ق.م فمن المرجح أنه قد وضع لها دستوراً ديموقراطياً يراعي و يكفل تحقيق الحرية والمساواة لجميع رعاياها علي حد سواء(١).

إذن نتـــبين من هذا أن السفسطائية كانت استجابة دقيقة لروح ذلك العصر بوصفها حركة فكرية اجتماعية سياسية.

فلو وقفنا علي طبيعة الأوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة في اليونان في ق الخامس (ق.م) لتبيـــنا إلي مدي أثرت هذه الحركة في الشعب اليوناني الذي كان السواد الأعظم منه محروماً من الحقوق السياسية، والحالة الاجتماعية التي كان يتعرض لها الشعب اليوناني في القرن ومطلـــع القرن الخامس (ق.م) حتى أن بعض الإحصائيات تقول إن عدد العبيد وحدهم كان حوالي أربعمائة ألفاً، مقابل ألف من المواطنين الأحرار. وهؤلاء الآخرون كانوا مقسمين تقسيماً غـــير دقـــيق ألي أنصار الأوليجارشية (حكم الأقلية) و أنصار الديموقراطية. وهنا لابد لنا من القـــول أن أنصار الأوليجارشية — بالرغم من أنهم أقلية بالنسبة للأحزاب الأخرى، ولكنهم كـــانوا متضامنين، ويساعدون بعضهم البعض في الشؤون السياسية والقانونية، وتربطهم رابطة العداوة المشتركة للطبقات الفقيرة التي كانت تنافس طبقتهم المؤلفة من الأشراف وكبار ملاكي الأرض وبعـــض التجار وأصحاب رؤوس الأموال، وهذه هي التي كانت تحكم أثينا بقبضة من حديـــد في ق السادس أوائل القرن الخامس (ق.م) هكذا وُضع جعل الطبقات الفقيرة تتحين الفرص للانقضاض علي الأوليجارشية وانتزاع السلطة منها وخاصة بعد أن تمادت هذه الأخيرة في اضطهاد الناس واستغلالهم(٢).

و لكـــن في صدر القرن الخامس (ق.م) تعرضت أثينا لهجمات الفرس التي أدت ألي إلحاق هزائم كبيرة باليونانيين. ورأى اليونانيون نتيجة لذلك أن الأوليجارشية هي المسؤولة عن تلـــك الهـــزائم، لذلك تجمعت الفئات الفقيرة و انضموا إلي جمهور الساحل من تجار وفلاحين

---

(١) انظر:د.محمود مراد/الحرية في الفلسفة اليونانية/ص٧٧

(٢) انظـــر:د.محمـــد كـــريم /تطـــور الفكـــر السياســـي (مـــن مصـــر القديمـــة حـــتى الإســـلام )/ص٦٩. المكتبة العصرية / سنة ١٩٩٤.

وحرفـــيين، ودحروا الفرس في معركة سلاميس البحرية عام ٤٨٠ ق.م. وبهذا يكونون أثبتوا للطبقة الأوليجارشية أنهم خير من يدافع عن اليونان، وفي أعقاب ذلك تشكلت المجالس الشعبية منهم. وبذلك تقلص نفوذ الأوليجارشية، وتعزز نفوذ النظام الديموقراطي؛ ولكن هذا لا يعني إطلاقـــاً أن الأوليجارشـــية استسلمت تماماً لتلك الهزيمة التي لحقت بها من قبل الديموقراطيين والديمقراطية كطبقة جديدة ظهرت علي المسرح السياسي، كانت بأمس الحاجة إلي التعبير عن مثـــلها وقـــيمها الجديـــدة، كي تستطيع الصمود أمام خصومها الذين كانوا يتجنبون الفرص للانقضـــاض عليها. لذلك ظهرت الحركة السفسطائية في تلك الفترة بالذات، لكي تعبر عن تطلعات ومطامح القوى الديموقراطية الجديدة[١].

وهنا لابد لنا من القول أنه في هذه الفترة حدثت تطورات في بنية المجتمع اليوناني من الوجهـــتين الاجتماعـــية والاقتصادية فلقد حدث تغيير المجتمع وانتقاله من مجتمع زراعي — لا يستمد الفرد فيه قيمته ولا قوته إلا من قوة القبيلة التي ينتمي إليها أي مجتمع تجاري يقوم علي الجهد الفردي والمهارة الخاصة[٢].

إذن هذا العامل يشكل بالإضافة إلي العامل الأول، الأساس في أن يكون ظهور الحركة السـفسطائيين ضرورة تاريخية وبناء علي ما تقدم يمكننا القول، أن السفسطائيين كانوا أصحاب قضـــية وحملـــة رســـالة إنسانية، لاسيما وأن معظمهم كانوا قادة وأعضاء فاعلين في الحزب الديموقراطي، وكان لهم دور كبير في صياغة أسس النظام الجديد، إذ أوكلت إلي أهم مفكريهم "بروتاجوارس" مهمة وضع دستور للبلاد ومسائل تشريعية أخري[٣] وإمعاناً في الإعلاء من شأن الإدارة الإنســـانية جعل السفسطائيين الإنسان بإرادته العقلية الواعية هو معيار الأشياء جميعاً، وأنه المتصرف الأول والأخير في أفعاله، فلا عجب أن نراهم ـــ في دراستهم في فلسفة الحضارة والديـــن والقانون ـــ يردون القانون والدين والحضارة بجملها إلي ابتكارات الذات الإنسانية الحـــرة. وهم في هذه الخطوة يعكسوا بلا شك إيمانهم العميق في الحرية الإنسانية وفي قدرات

---

(١) انظر:المرجع السابق /ص٧٠

(٢) انظر:د. أميرة حلمي مطر /الفلسفة اليونانية ص١١٨

(٣) انظر: د. محمد كريم/ تطور الفكر الفلسفي السياسي/ص٧٠

العقـــل البشري البالغة ليس على الصمود فحسب أمام ضغوط القدر وأوامر الآلهة الصارمة، ومتطلـــبات القوانـــين المتجـــبرة، بل وعلي خلق الدين نفسه والقانون ذاته[١] فالإنسان عند بروتاجوارس هو الذي أرتقي بنفسه تدريجياً من المرحلة الحيوانية المتوحشة ألي مرحلة التمدن. فأخترع الإنسان كافة الوسائل الضرورية من أجل حفظ وجود (المسكن — الزراعة — اللغة — الدين — النظام السياسي والاجتماعي) فكان قيام الحضارة في رأيه مرتكزاً علي الجهد الإداري المخـــتار من قبل الإنسان نفسه. إذ شيد الإنسان بإرادته الحرة جوانب حضارية من أجل خيره هـــو الأعظـــم، وهـــي جوانب متغيرة ونسبية تتباين من مجتمع لأخر. ومن الملاحظ في تصور بروتاجوارس السابق لمصدر الحضارة الإنسانية أنه تصور متفائل يجعل السعادة وحياة الفضيلة أمام الجنس البشرى في المستقبل وليست في الماضي السحيق قبل قيام المجتمع البشرى علي نحو مـــا ســـوف يقـــول أفلاطـــون فـــيما بعد وسوف يقول روسو في عصرنا الحديث. لقد نظر بـــروتاجوارس إلي الحضارة علي أنها ارتقاء من الأدنى إلي الأعلى، ومن حالة البداوة الأولى إلي المدنية الاستقرار، ارتقاء قام به الإنسان وحده بعقله وعمله الذاتي[٢].

كان بروتاجوارس أول من قال بنظرية "العقد الاجتماعي" إذ تخبرنا الأسطورة الواردة في المحـــاورة المسماة باسمه بأن الناس عندما فشى بينهم الاقتتال الجماعي في حياة الغاب تجمعوا معاً في مدن ووضعوا القوانين التي تنظم حياتهم فيها — نظراً لشعورهم بان حالة التوحش هذه ســـوف تفتك تماماً بالجنس البشري، فتواضعوا فيما بينهم على وضع مجموعة من القوانين التي تحرم الاقتتال، وتنص علي احترام حقوق الآخرين[٣].

وهـــذا ما عبر فيما بعد هوبز حين بين من خلال تعريف القوة إن كل فرد يجاهد في تحقـــيق رغـــباته، وان هذه الرغبات تختلف من فرد إلي لأخر طبقاً للتكوين البدني، والمستوي الـــثقافي والخـــبرة، ومن ثم فإن الناس يتساوون من حيث إقدامهم علي إشباع رغباتهم. ولكن المساواة لا تكون تامة، حيث أن الأقوياء بدناً، والأذكياء عقلاً يستأثرون بالأغلبية القصوى من

(١) انظر: د. محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ص٢٩٦-٢٩٧

(٢) د. محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص٢٩٩

(٣) أنظر: أفلاطون – بروتاجوارس /ص٦١

الـــثروات والامتيازات، بينما لا يتبقى الضعفاء وقليلي الحيلة والذكاء إلا قليل، وهنا في حالة الطبيعة امتازوا بالمساواة ،أي أن كل إنسان كان مساوياً لكل إنسان أخر[1].

إذن فالإنسان كان في حاجة ماسة إلي وضع قانون يضمن له حريته ويحافظ علي بقائه وحياته.

وكما يقول كارل بوبر[2] في وصفه للدولة علي أنها نوع من العيش المشترك التعاقدي مـــن أجـــل منع الجريمة وحفظ الحقوق المختلفة لأنها ليست استجابة لحاجة طبيعية كما سوف يقـــول أرسطو فيما بعد أو غريزة اجتماعية، بل نوع من المجتمع الصناعي بين الأفراد لإشباع وحماية المصالح الفردية علي نحو ما سوف يقول توماس هوبز وجان جاك روسو ولوك في عصرنا الحديث[3] ولكن لوك يعارض هوبز في تصويره الإنسان قوة غاشمة، وتصوره علي حال الطبيعة حال توحش يسود فيها قانون الأقوى، ويذهب إلي أن للإنسان حقوقاً مطلقة لا يخلقها المجتمع، وأن حال الطبيعة تقوم في الحرية، آي أن العلاقة الطبيعية بين الناس علاقة كائن حر بكائن حر تـؤدي إلي المساواة. والعلاقة الطبيعية باقية بغض النظر عن العرف الاجتماعي، وهي تقيم بين الـناس مجتمعاً طبيعياً سابقاً علي المجتمع المدني، وقانوناً طبيعياً سابقاً علي القانون المدني وعلي ذلـــك لـسيس للـــناس بالطبع حق في كل شئ كما يزعم هوبز، ولكن حقهم ينحصر في تنمية حريـــتهم والدفـــاع عـــنها وعـــن كل ما يلزم فيها من حقوق، مثل حق الملكية وحق الحرية الشخصية وحق الدفاع عنها[4].

---

(1) Dunning , political theories ,book II p. 209

(٢) د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص٣٠١

(٣) كـــارل بوبـــر: يهـــودي نمســـاوي، ولـــد بفيينـــا عـــام ١٩٠٢ أرتـــبط أســـمه بجماعـــة فيينـــا مـــن الوضعيين المنطقيين

أنظر: عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة و الفلاسفة ص٣٢٤

(٤) انظر: د. يوسف كرم/ تاريخ الفلسفة الحديثة/ ص١٥٩/ ط٥/ دار المعارف.

وهذا أيضاً ما يراه جبريل مارسيل[1] فهو يري أن المحور الرئيسي في التأمل الفلسفي هو المشاركة. والحرية التي لا يتحدد معناها إلا بالقياس إلي هذه المشاركة "التواصل لا يضاف إلي وجودي الخاص بل شكل بعداً حيوياً من أبعاده، باعتباري كائناً موجوداً في مواقف وباعتباري كائناً حراً[2]".

أذن يري مارسيل آن الحرية الحقيقية هي في المشاركة والتواصل مع الآخر ولكي يكون هناك تواصلاً لابد آن يتنازل الفرد بمحض حريته بجزء من هذه الحرية ليطيع القوانين، فالآمر كله متوقف علي إرادة الفرد الأخلاقية الحرة.

وقد سبق ورد بروتاحوارس القوانين إلي تواضع البشر فيما بينهم، أنها اتفاق مبرم بين المواطنين لحماية حقوقهم الفردية من اعتداء الآخرين عليها والعكس وأعتبر المدنية هي جماع السعادة والفضيلة لكل المواطنين[3] وإذا كانت القوانين عند بروتاجوارس ترجع في اصلها إلي الاتفاق الإنساني، ومن ثم فهي نسبية باختلاف الزمان والمكان يري سقراط غير هذا فهو يري أن القوانين سواء كانت قوانين مكتوبة وضعها البشر لتحقيق السلام والسعادة في المدنية أو كانت قوانين غير مكتوبة مستمدة من إرادة الآلهة فهي حقائق ثابتة متوازنة ينبغي المحافظة عليها من آي تغيير أو تبديل. فالقانون عنده هو رمز للعقل ينبغي أن يسود وينظم الفوضى وطاعته واجبة ولا يجوز للحكيم أن يخالف قوانين المدنية المكتوبة لأن الثورة عليها أنما تعني تحطيم كيان المدنية والهيار قيمها المتوارثة[4] أيضاً يري سقراط إن حكم الدولة يجب أن يكون في أيدي الحكماء العادلين والأخيار المدربين علي الحكم وهؤلاء قلة بالضرورة[5].

---

(١) جبريل مارسيل(١٨٩٨-١٩٧٣) من أعلام الوجودية الفرنسية، وتقترن أسمه بالوجودية المؤمنة إن كان هو قد رفض أن يدرج أسمه ضمن فلاسفة الوجودية/ وأثر أن تسمي فلسفته (السقراطية الحديثة) انظر: د. عبد المنعم الحفني/موسوعة الفلسفة الفلاسفة.

(٢) انظر: روجيه جارودي/ نظرات حول الإنسان / ترجمة د. يحي هويدى /ص١٩١/ القاهرة /عام ١٩٨٣.

(٣) انظر: أرسطو/ السياسة ترجم/ بارتلمى سانتهلير تعريب أحمد لطفي السيد / ص٢٣٠/ دار الكتب المصرية/ القاهرة.

(٤) انظر : د. أميرة حلمي مطر/ الفلسفة اليونانية/ تاريخها ومشكلاتها/ص١٥٢.

(٥) انظر :وولتر ستيس/ تاريخ الفلسفة اليونانية/ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد/ ص١١٧.

وقـــد صـــدق عـــلي هذا الرأي من بعده أفلاطون أرسطو وهذا ما يوضحه فكرهم السياسي. كان سقراط يجهز علانية بأمنيته بأن يحكم الناس أحكم الناس، وكان يثور إذا رأي تعـــيين الحكـــام والشيوخ خاضع للصدفة والاتفاق أو للظروف والملابسات، ومارس حريته السياســـية بأقصى ما يستطيع حتى أنه رفض التصويت علي الحكم بالإعدام علي القادة الذين قاتلوا في (آورجينوز) غير مهتم بالغليان الشعبي، ولا يغضب الحاكمين.

سخر سقراط من السوفسطانيين وتلاميذهم. وهاجم نظريتهم عن الحق للأقوى ذاهباً إلي قدسية القوانين وضرورها وكليتها إلي الجميع[1].

إذن القوانـــين عـــند سقراط ثانية لا تتغير بتغير الظروف والازمان ولها قدسية كبيرة واجـــبة كما سبق وأوضحنا ولكن هناك من الكتاب من يري أن السفسطانيون قد ظلموا أو أسئ فهمهم فنرى مثلاً أن د. محمد كريم يدافع عن الفكر السفسطائي فهو يري أن هذا الفكر فهـــم خطـــا من قبل سقراط أفلاطون وغيرهم.إذ يري أن السفسطانيين هم أول من أكتشف القـــدرة الإبداعية الخلاقة لدي الإنسان .ومن الطبيعي أن يكون توجههم ونزعتهم، هي التي أدت بهم إلي السير في الطريق الصحيح إلي اكتشاف الحقائق. إذ كانوا يؤمنون بأن الإنسان هو الذي يبدع قيمه وعالمه الإنساني ونفسه ومثله العليا.

وهنا لابد لنا من التذكير أن الغريق — في المرحلة السابقة علي السفسطائية — كانوا يعـــتقدون بأن كل ما هو موجود إنما هو متشكل مسبقاً، أن الإنسان ليس بحاجة إلى أن يبدع مثلاً علياً بقدر ما هو بحاجة إلي أن يكتشف المثل المعدة بشكل ناجز من قبل. إذا من هنا يصبح واضـــحاً إلي أي حـــد كان السفسطائيون أول من اكتشف قيمة الإنسان وفاعليته، وأول من ســـعي إلي تحـــريه مـــن كافـــة القوى المجهولة التي كان الأيمان بها يحول دون نمو قواه العقلية وتطوره[2].

ونقطـــة التحول الهامة في هذا المجال لدي السفسطائيين كانت علي درجة كبيرة من الأهمـــية والخطـــورة. فإذا كانت الفضائل المذكورة موزعة بين الناس علي قدم المساواة، فأنه

(١) انظر: د. علي عبد المعطي / الفكر السياسي الغربي/ص٤٣.

(٢) انظر : د. محمد كريم / تطور الفكر الفلسفي السياسي / ص٧١

سيترتب علي ذلك نتيجة هامة، وهي أن الإنسان لا يعود يقع تحت رحمة الأعراف والتقاليد التي تجعله يتجمد عند حدود معينة. فطالما أن لدية، القدرة علي الإبداع، شأنه في ذلك شأن أي إنسان أخر، فهذا يعني أن في مقدرة الادعاء بحقه في خلق النظام الاجتماعي والسياسي الذي يلبى حاجاته الإنسانية، وحقه في تعديل ذلك النظام كلما اقتضت الضرورة ذلك، فانطلاقا من هذا المفهوم للإنسان قال السفسطائيين أن كل أمة تخترع قوانينها بنفسها علي أساس قناعتها التامة بأن ما تخترعه إنما هو بالضرورة والملائم لازدهارها وتطورها[1] والآمر هنا لا يقتصر فقط علي إبداع الإنسان في المؤسسات الاجتماعية والسياسية. بل وسع السفسطائيون من نطاق قدرة الإنسان علي الإبداع لتشمل كافة الميادين الثقافية. فقد قالوا بهذا الشأن أن حقائقنا هي كمؤسساتنا من صنع البشر. فالحقيقة لها معيار أعلي يمكن قياسها علي أساسه سوي الإنسان نفسه. ولهذا فهي حقيقة إنسانية ومن هنا انطلقت صيحة "بروتاجوارس" المشهورة "الإنسان مقياس الأشياء كلها. مقياس ما يوجد ومقياس ما لا يوجد"[2].

إذن يتضح لي مما سبق أن السوفسطائيون كان هدفهم الأساسي ينصب علي تدمير العادات والتقاليد البالية والتي يرون أن الحاجة ملحة في تغييرها لأن هذه التقاليد ما هي إلا عائق وحجر عثرة أمام تقدم الإنسان وحائل أمام قدرته الإبداعية الخلاقة ولم يكن هدفهم كما قيل هو تدمير القيم الأخلاقية هلي الإطلاق.

لقد رأي السفسطائيون أن هناك أساسين رئيسين يبرران خضوع الناس للقوانين:

الأول: هو أنها تصاغ من قبل الحكماء. أما الثاني فهو أنها تمثل خلاصة لعملية التصحيح المستمرة للممارسات الخاطئة الإرادية وغير الإرادية علي السواء.

إن دراسة هذين المعيارين يبين أن السفسطائيين لم يكونوا يسعون إلي تدمير القيم الاجتماعية على العموم وإنما إلى تدمير المعايير التي فرضتها الأعراف والتقاليد البالية، وإحلال معايير جديدة محلها، يكون الأساس فيها هو حكم العقل وضمان حماية مصالح الناس التي تتغير علي الدوام. ولكن هنا لابد من القول أن الخضوع للقوانين، لا يجب أن يكون ضاراً في وقت

---

(1) Landman , m. man in mirror of his thought applied .literature press , p.34 (1979)

(2) انظر: محاورة أفلاطون/ بروتاجوارس / ص٣٢٥

أخر. ولذا فإن تصحيح ذلك الوضع باستمرار يضمن علي الدوام وجود معايير جديدة تتفق مع ما هو في صالح الناس، ومفيد لهم[1].

وهذا ما أكد بروتاجوارس الذي جسد في شعاره "الإنسان معيار" واقعة حرية الإرادة الإنسانية. تجسيداً صريحاً فهو يؤكد علي مسؤولية الإنسان الكاملة عن أفعاله، طالما أختار هذه الأفعال بمحض إرادته الحرة، وليست بفعل أي شئ خارجي[2].

يري بروتاجوارس "أنه بناء علي قرار أرادته الحرة " لما كان لأشكال العقاب والتأنيب آي معـــني ولا أحقية أصلا. فلا أحد سوف ينبري ليعلم أو يؤنب أو يعاقب من ترجع جرائمه إلي قوى أخرى غير إرادته الحرة كالطبيعة أو الصدفة أو القسر. فمن الحمق أن يعاقب إنسان الضعفاء والمذنبين وهو يعلم أن هذا النوع من الخطأ من عمل الطبيعة[3].

ولمـــا كـــان الخطأ في رأي بروتاجوارس الذي يرتكبه الإنسان يرجع إلي نقص المعرفة والإلمام بالأعمال الحسنة، فقد نادي بروتاجوارس بأن حياة الإنسان في المدينة سلسلة متواصلة من عمليات التعليم التعلم، فالأسرة والدولة والمدرسة والقوانين كلها مؤسسات تربوية لتوعية الناس بالخير، حتى لا يكون أمام المذنب آي مبرر لأجرامه. ولم ينظر بروتاجوارس إلي العقوبات التي توقعها القوانين علي أنها ثأر من المجرم، بل يعتبرها وسيلة لتربية هذا المجرم وتقويم سلوكه، وكذلك ردع الآخرين عن الأقدام على هذا الفعل الإجرامي بدورهم في المستقبل[4].

إذن الإنســـان حر في إتباع إرادته الخاصة ولكنه ملزم في الوقت نفسه بأن لا يتعد ســـلوكه الاتفـــاق الجماعي المتمثل في القوانين التي أتفق عليها الجميع لحفظ الحقوق المختلفة للجمـــيع. أنها نابعة من إرادة الكل على حد وصف جان جاك روسو[5] فيما بعد، لخير الكل وليس في خضوع المرء لها آي قيد علي حريته. بل هي حفظ لهذه الحرية[1].

---

(١) انظر: د. محمد كريم/ تطور الفكر الفلسفي والسياسي/ ص٧٢.

(٢) انظر: وولتر ستيس / تاريخ الفلسفة اليونانية/ ص١٠٦.

(٣) انظر محاورة أفلاطون/ بروتاجوارس/ ص٥٩.

(٤) انظر : د. محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص٣١٥.

(٥) جـــان جـــاك روســـو(١٧١٢-١٧٧٨) صـــاحب الشـــهرة العريضـــة فـــي الفكـــر الفلســـفي، وأشـــهر الكاتبيـــن فـــي القـــرن الثامـــن عشـــر. تقـــوم فلســـته فـــيها جميعاً علي النقد الشديد للمدنية الأوربية،

أيضـــاً يري "بروتاجوارس" أن الذات التي تؤسس القانون للمجتمع لابد أن تكون الـــذات الجماعية. لذلك يتعين علي كل فرد الخضوع إلي المعيار الذي تضعه الجماعة، دون أن يعني ذلك أن المعيار نفسه يجب أن يطبق في كل جماعة كيفما كانت، إذا أن ما هو مناسب لهذه الجماعة وقد لا يكون مناسباً لجماعة أخرى[٢].

أيضـــاً قولُ السوفسطائيين بالحرية الإنسانية في عصر كان ينظر إلى العبودية على أنه أمر طبيعي لا يتنافى مع ادعاء الإنسان بأنه إنسان.

فمثلاً إذا نظرنا إلى أفلاطون، فإنه لم يفكر على ا | لإطلاق في إمكانية إلغاء نظام الرق في مدينته الفاضلة في الوقت الذي ظهرت فيه عند معاصريه من السوفسطائيين دعوة إلى إلغائه بعد أن تبينوا ما فيه من قسوة وظلم لفئات كبيرة من المواطنين وفي حين ذهب هؤلاء إلى القول بـــأن نظام الرق نظام مصطنع وبالتالي يمكن تغييره ذهب أفلاطون إلى القول بأنه نظام مفروض بالطبـــيعة، وكل الذي أمكن أن ينتهي إليه هو الدعوة إلى حسن معاملة الرقيق ومنع استرقاق اليونان لبعضهم[٣].

أيضـــاً يرى أرسطو أن هناك أناس مهيئون بالطبيعة لأن يكونوا أرقاء؟ وينتهي إلى أن الـــتفرقة بين الأعلى والأدنى موجودة بالطبيعة في كل الأشياء بين النفس والجسد، بين الإنسان والحـــيوان، وبين الذكر والأنثى، وحيث يوجد هذا التمييز فالخير في أن يحكم الطرف الأعلى وأن يطيع الطرف الأخر.

والخلاصـــة أنـــنا نجد بعض الناس سادة بالطبع والبعض الآخر رفيق، والرق في حق هؤلاء نافع بمقدار ما هو عادل.. وانتهى ارسطوا من ذلك إلى الحكم على بعض الأجناس بأنها

---

بمـــا تفرضـــه علـــي الإنســـان مـــن حاجـــات وأهـــداف مـــزيفة تنســـيه واجـــباته كـــأنسان وحاجاته الطبيعـــية، وتجعلـــه ضـــحية تناقضـــاته الداخلـــية و اللامســـاواة التـــي تمـــثل فـــي تاريخـــه السقوط مـــن حـــال الســـعادة فـــي المجـــتمعات الطبيعـــية إلـــي حـــال الـــبؤس في المجتمع الحضاري/ انظر: د. عبد المنعم الحفني/ موسوعة الفلسفة والفلاسفة ص٦٦٩.

(١) انظر: د. محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص٣١٥.

(٢) انظـــر: د. جـــورج ســـباين/ تطـــور الفكـــر السياســـي / تـــرجمة جـــلال العروســـي/ص٣٥١/ القاهرة / دار المعارف عام ١٩٥٤.

(٣) انظر: د. أميرة حلمى مطر / الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، ص٢٠٤.

رقيق بحكم الطبيعة والبعض الآخر أحرار. وخص الإغريق بأهم سادة لا يجوز استرقاقهم لأهم ورثوا الروح العالية والشجاعة التي تميز أهل الشمال والذكاء الذي يتميز به الشرقيون.

لقد حاول أرسطوا أن يخفف من وطأة نظام الرق الذي عده ضروريا للإنتاج فأوصى السيد ألا يسئ استغلال سلطته على عبيده وأن يصاحبهم ويعاملهم بالإقناع ويهبهم الأمل في العتق[1].

إذن يتضح لي مما سبق أن أرسطوا مشي على ضرب أستاذه أفلاطون وأقر بنظام العبودية ووجد أن هذا النظام هو الطبيعي إذ أن الطبيعة أوجدت أحراراً بالطبيعة وعبيدًا أيضاً بالطبيعة.

إذن سبق فكر السوفسطائيون وقولهم بالحرية الإنسانية فكر معاصريهم أمثال أفلاطون وارسطو فلقد قالوا أن كل عبودية هي منافية للطبيعة[2].

وقال "الكسيداس" تلميذ جورجياس "إن الآلهة جعلت جميع الناس أحراراً. ولم تجعل الطبيعة أي واحد منهم عبدًا"[3].

وفي هذا دليل واضح على عمق نظرقم الإنسانية وإعلاءهم من شأن الإنسان الحر ذو الإرادة الحرة. وهذا سبق لم يستطع أن يصل إليه أفلاطون لا أرسطو. وهذا ما جعلهم يعترفون (بحق الفاعل)، فلقد كان هناك — برغم كل شيء — كثير من المبررات في هذا الهجمات التي شنها السوفسطائيون على السلطة والأوضاع القائمة والتقاليد والعادات والمعتقدات.

والإنسان ككائن عاقل لا يجب أن تتجبر فيه السلطة والمعتقد والتراث، أنه لا يمكن أن يخضع بالعنف لفرض العقائد من مصدر خارجي. وليس هناك فرد له حق القول "أنت سوف تعتقد في هذا" أو "أنت سوف تعتقد في ذاك"، وأن ككائن عاقل لي الحق في استخدام عقلي والحكم بنفسي. إذا أراد إنسان أن يقنعني فلا يجب أن يلجأ إلى القوة بل إلى العقل. وهو

(١) انظر: كتاب السياسة — لأرسطواطاليس — ترجمة أحمد لطفي السيد، ص٢٠٣، دار الكتب المصرية، القاهرة.

(٢) Kerferd, The sophistic movement, P. 156 London, 1981.

(٣) انظر: جورج سباين، تطور الفكر السياسي — ترجكمة حسن العروسي — ص٣٥.

بهذا لا يفرض أراءه على من الخارج، بل يبث آراءه من المصادر الباطنية لتفكيري، أنه يريني أن آراءه هي في الواقع أرائي. إذا ما تبينت هذا[1].

يرى وولتر ستيس في كتابه تاريخ الفلسفة اليونانية أن هناك خطأ للسوفسطائيين هنا. هو أنهم وهم يعترفون بحق الذات أو الفاعل ينسون بالمرة ويتجاهلون تمام (حق الموضوع). فالحقيقة لها وجود موضوعي وهي على ما هي عليه سواء أمنت بهذا أم لا. إن خطأهم هو أنهم بالرغم من أنهم قد تبينوا بحق أن الحقيقة والأخلاقيات صادقة بالنسبة لي يجب أن تتطور من نفس لا أن تفرض لا أن تفرض من الخارج ومع هذا وضعوا التأكيد على خصائص ودوافعي ومشاعري واحساساتي الجزئية العرضية وجعلوها مصدر الحقيقة والأخلاقيات بدل التأكد على الجانب الكلى في وهو العقل كمصدر للحقيقة والصدق "الإنسان ككائن عاقل لا الإنسان كحزمة من الاحساسات الجزئية والانطباعات الذاتية والدافع والأبتسارات اللاعقلية والتمركز الذاتي الإرادي والغرائب والخزعبلات والخيالات[2].

بين وولتر ستيس في مؤلفة تاريخ الفلسفة اليونانية أن هناك مبادئ حقه ومبادئ خاطئة عند السوفسطائيين نجدها في البروتستناتية المحدثة[3]، والديمقراطية الحديثة فالبروتستناتية كما يقال في الغالب قائمة على حق الحكم الخاص وهذا ببساطة هو حق الفاعل، حق الفرد في ممارسة عقله ولكن إذا فسرنا هذا على أنه يعني أن كل فرد مخول له أن يشكل أهواءه وتخيلاته الوهمية كقانون في المسائل الدينية أذن فسيكون لدينا النوع السيئ من البروتستنتانية والديمقراطية هي بكل بساطة بروتستنتانية سياسية والأفكار الديمقراطية هي النتاج المباشر لحركة الإصلاح البروتستنتانية. يقوم المبدأ الديمقراطي على أنه ليس مطلوبا من الكائن العاقل أن يطيع القانون الذي لا يقبله عقله. لكن القانون يجب أن يتأسس على العقل،على ما هو كلي

(١) انظر وولتر ستيس – تاريخ الفلسفة اليونانية – ص١٠٩،١١٠.

(٢) انظر المرجع السابق – نفس الصفحة.

(٣) البروتستناتية Protestantismo مذهب المحتجين أتباع مارتن لوثر الذي انشق على الكنيسة الكاثوليكية، وعلق احتجاجه المشهور على بابها، وأعلن أن المسيحي لا يخضع إلا للأناجيل وحدها، ولا يعترف بسلطان لغير الكتاب المقدس، وأن الكنيسة أو القساوسة لا سلطان لهم على محو الذنوب، وأن الإنسان يدان بعمله وحده.

انظر: د. عبد المنعم الحفني – موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ص٢٨٤.

في الإنسان. أن كفرد، كمجرد أنا، وليست لي حقوق وأستطيع أن أشرع لنفسي وللآخرين. ولكـــن إذا كانت إرادة الفرد الهوائية وأهواؤه وأوهامه موجودة في القانون إذن فسوف تحول الديمقراطية إلى فوضوية وبولشفية[1].

أيضـــاً ســـيكون خطا كبيرا افتراض أن مذاهب السوفسطائيين هي مجرد أفكار عفى علـــيها الـــزمن وأنهـــا أفكار ميتة وصخرية لا تهم سوى المؤرخين وليس لها أهمية بالنسبة لنا بـــالعكس، وأن الفكـــر الشـــعبي الحديث يتوج بأفكار واتجاهات السوفسطائيين[2]. وهذا ما سنوضحه من خلال ما يطلق عليهم بالسوفسطائيين الجدد.

السوفسطائيون الجدد :

ساد في الفكر الشعبي الحديث وعصرنا المعاصر، أراء واتجاهات السوفسطائيين، وهي اتجاهات تعبر عن أن لكل فرد الحق في أن تكون له آراؤه الخاصة. هذا حق وهذا يعبر عن حق الفـــاعل في استخدام عقله ولكن يجري تفسير هذا القول أحيانا على نحو مختلف، فإذا تمسك الإنســـان برأي لا عقلي كامل وإذا كان سلاح يترع من يديه وإذا كان يزاح من كل موضع يتخذه – حتى أنه لا يبقى له سوى الاعتراف بأنه مخطئ فإن مثل هذا الإنسان سوف يتمسك بالقول أن له الحق في الآراء الخاطئة، وأنه لا يوجد أي حق في الآراء الخاطئة وليس لك حق في رأي مـــن الآراء ما لم يتأسس على ما هو كلي في الإنسان إلا وهو عقله وأنت لا تستطيع أن تزعم هذا الحق باسم انطباعاتك الذاتية واهوائك اللاعقلانية. وإذا فعلت هذا فأنت تخطئ خطأ السوفسطائيين[3].

واتجاهـــات النمط الأكثر ضحالة للاعقلانية الحديثة تظهر تفكيرا سوفسطائيا مماثلا. فـــيقال أن الأفكـــار الخلقـــية تتباين كثيرا في البلدان المختلفة والعصور المختلفة فمثلا البغاء مسموح به في اليابان والفحشاء في المحارم لم يكن ممنوعا في مصر القديمة. وهذه الأفكار يجب أن

---

(١) انظر: ولترستيس – تاريخ الفلسفة اليونانية -ترجمة مجاهد عب المنعم مجاهد، ص١١٠.
انظـــر أيضـــا: برتراند رسل – تاريخ الفلسفة الغربية – الكتاب الثالث – الفلسفة الحديثة – ترجمة محمد فتحي الشنيطي – ص١٥٩– الهيئة المصرية العامة للكتاب – سنة ١٩٧٧.

(٢) انظر وولتر ستيس – تاريخ الفلسفة اليونانية.

(٣) انظر المرجع السابق / نفس الصفحة.

تكـــون تحذيرا لنا ضد العقلية الضيقة الأفق القطعية في المسائل الأخلاقية، ولكن بعض الناس يستخلص هذه الوقائع أنه لا يوجد قانون خلقي صادق كلي وموضوعي حقيقي. أن النتيجة لا تترتب على المقدمات والنتيجة زائفة[1].

وإذا كـــنا نتكـــلم عـــن السوفسطائيون الجدد، فأننا نقصد أنهم المعنى السيئ لهؤلاء السوفسطائيون، المعنى الذي يراد به أن يكون هؤلاء خطراً على الفكر والمجتمع، هؤلاء لا هم لهـــم إلا تمويه الحقائق وتزيفها. والحقيقة نسبية بالنسبة لهم، فالحقيقة ما هي إلا رؤيتهم الخاصة للأشياء بما يعود عليهم بالخير والنفع.

أيضـــا تتضح هذه الصورة في عصرنا المعاصر وتتمثل هذه الصورة في أوضح صورها فيما يسمى بالفكر الغربي المتمثل في الفكر الأمريكي على وجه الخصوص والفكر العربي المتمثل في المسلمين وارادة الهيمنة الأيدلوجية (إسرائيل والمادية أمريكا).

وهـــذا يتضـــح في الصراع التي تولته أمريكا ورفعت رايته باسم الديمقراطية وتحرير الشـــعوب المقهـــورة واســـرائيل وما تتولاه من قمع للحريات وقتل وسفك دماء في فلسطين فالغطرسة الأمريكية والتجبر الإسرائيلي ولد لنا في عالمنا العربي عدم استقرار وصراع مستمر وقمع للحريات والأفكار كل هذا باسم الديمقراطية القائمة على تعديل المفاهيم البالية والفكر المـــتطرف المتمـــثل في الإســـلام والذي يولد لهم كل يوم صور جديدة من صور الإرهاب لما يزعمون

هؤلاء لا هم لهم إلا تحقيق المنافع الذاتية والمصالح الشخصية على حساب الشخصية العربـــية الإســـلامية. فهم لا هدف لهم إلا تشويه صورة الإسلام والمسلمين في عيوننا وعيون الآخرين حتى يتسنى لهم هدم هذا الدين. فنحن مستهدفون في عقيدتنا وطمس هويتنا والتقليل من شأن حضارتنا وتراثنا الإسلامي.

هـــذه الحضـــارة الإنسانية العظيمة التي قامت على مبادئ خالدة لم يصل إليها العقل البشري من قبل، ولم يستطع العالم في أي وقت كان وفي ظل التطور الحضاري والثقافي الهائل في

---

(١) نفس المرجع / ص١١٢.

عصـــرنا هذا، أن يتخذ ما يماثلها دستورا له في الحياة، وهي مبادئ الإسلام الخالدة التي جمعت بين المادة والروح وبين الدين والدنيا.

هـــذا الفكر الذي يفتقده الواقع المعاصر أو كما سبق وأوضحنا السفسطائيون الجدد الذيـــن هـــم مقياس كل شيء فما هو حق بالنسبة لهم يكون حقا وما هو باطل يكون باطلا فقيمهم الأخلاقية قائمة على اللذة والمنفعة. هذا الواقع الذي يحمل بين جنباته كثيرا من المغالاة في المادية والأنانية وافتقاده للجانب الروحي الذي من خلاله يتحقق له السمو والارتقاء ونتيجة لافتقادهم هذا الجانب الروحي حدث لهم خلل رهيب في مفاهيمهم وقيمهم القائمة على فرض ســيطرتهم لا على المسلمين فحسب، بل على العالم أجمع. فهدفهم هو إثبار أنفسهم على الغير ومحاولـــتهم المستمرة وبذل أقصى ما عندهم ليضيفوا معاناة للجنس البشري لا أن يحاولوا أن يخففوا من معاناته كل هذه المعايير هي التي تحكم الفكر الغربي.

في حين نرى في الإسلام الفكر المعتدل الذي يحس على الوسطية في الأقوال والأفعال فـــلا إفراط ولا تفريط. هذا الفكر الذي نظر إلى الإنسان على أنه روح وجسد ولا يريد أن يغلب جانب على الآخر بطريقة تخل بالتوازن بينهم.

ورغـــم أن الوســـطية في الفكـــر الإسلامي كانت تقتضي تحقيق التوازن بين النفس والجسد ولكن حياة السعادة الحقيقية كانت في البحث عن معنى الخلود، والخلود عند المسلم هو تجرد الإنسان من الحياة الزائفة الزائلة والنظر إلى العالم الباقي الخالد وهو عالم الربوبية.

يقـــول الكندي[1] "فيا أيها الإنسان الجاهل ألا تعلم أن مقامك في هذا العالم إنما هو معبر ثم تصير إلى العالم الحقيقي فتبقى فيه أبد الآبدين"[2].

فسعادة النفس ولذتها الحقيقية في أن تنعم في عالم الربوبية وتقترب من الذات الإلهية.

---

(١) الكندي (٨٠٣ – ٨٧٣) فيلســوف العـــرب كما وصفه ابن النديم، باعتبار أنه أول عربي صميم يتناول الفلسفة ويشتهر بها فهو أبو يوسف يعقوب بن أسحق بن الصباح بن عمران بن إسماعيل بن محمد بن الأشعث بن قيس الكندي، من قبيلة كندة. الفلسفة عند الكندي هي حب الحكمة والتشبه بأفعال الله قدر الطاقة، وبلوغ الكمال الإنساني بعدم التشاغل باللذات الحسية. انظر / د. عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلاسفة / ص١١١٣.

(٢) انظـــر الكندي، رسالة في القول في النفس ضمن كتاب رسائل الكندي الفلسفية / د. محمد عبد الهادي أبو ريدة / ص٢٧٩ / دار الفكر العربي / سنة ١٩٥٠.

أيضـا نجد السعادة عند الفارابي (٨٧٣ — ٩٥٣) في الأفعال المعتدلة المتوسطة بين طرفين جميعا شراً. فالأفعال متى كانت متوسطة حصلت على الخلق الجميل. ففضيلة الخلق الجميل قائمة إذن على ملكة الوسط بين إفراط ونقص وكلاهما رذيلة مثل العفة فإنها متوسطة بين الشره وعدم الإحساس باللذة والشجاعة متوسطة بين التهور والجبن وكذلك سائر الفضائل[١].

ولكن يرى الفارابي أن هذا الوسط ليس في متناول أي فرد يستنبطه أو يستخرجه، فالمستنبط في الأخلاق هو مدبر المدينة أو الملك. والصناعة التي بها يستخرج ذلك هي الصناعة المدنية أو المهنة الملكية. والفارابي هنا لا ينكر قدرة الإنسان على استنباط المتوسط في الأفعال والأخلاق ولكنه في نفس الوقت فوضى نفع المدينة وسائر أجزائها عندما جعل ذلك الملك أو لمدبر المدينة حتى لا يكون مهتما بنفسه فقط ولا يبالي ولا يشعر بضر ما يستنبطه للمدينة. كما أن ترك الأمر في يد كل إنسان لن يجعل هناك مقياسا عاما ينبغي توخيه بل يجعل الوسط يختلف باختلاف الأشخاص وفي ذلك ما يؤدي إلى الخلل والفوضى إذا ما ترك لكل فرد أن يحدد الوسط حسب هواه[٢].

إذن يرى الفارابي أن مدبر المدينة هو الصانع لهذه الصورة من الوسط الأخلاقي، فكأن البناء الهرمي للمدينة يستقي أصوله من الرئيس الذي هو النموذج الأعلى للناس أجمعين[٣].

فالفارابي لا يريد أن يكون الإنسان هو مقياس الوسط، أي هو الذي يحدد الوسط للفضائل ويصبح بالتالي مقياس خيرية الأفعال وشريتها، مقياس الفضيلة والرذيلة كما ذهب إلى ذلك السوفسطائيين حين وضعوا مقاييسهم في الإنسان وأصبح هو مقياس كل شيء خير وشر وصواب وخطأ وأصبح الحديث عن شيء ثابت في مجال المعرفة أو الأخلاق وهم كاذب فكل شيء يتغير ويختلف من فرد إلى آخر حسب رؤية كل فرد من الأفراد وبالتالي لم تكن هناك قيم ثابتة غير متغيرة لا تختلف باختلاف الأفراد والظروف وأصبح الاتفاق على أمر واحد ثابت أمر

(١) انظر / الفارابي، كتاب التنبيه على سبيل السعادة / ص١٠ ضمن مجموعة حيدر أباد الهند / سنة ١٩٢٦

(٢) الفاربي / فصول المدني / ترجمة إلى الإنجليزية د. فلوب / ص١١٤ / ١٩٦٦.

(٣) المرجع السابق / ص١١٥.

عسير بل مستحيل. وهذا الموقف هو الذي أدى بالفارابي إلى جعل معيار الوسط في يد الحاكم أو الملـــك حـــتى لا يؤدي إلى ما حذرنا منه سقراط وأفلاطون وأرسطو من الخلل والفوضى الكامن وراء المبدأ السوفسطائي أو إن شئت من هذا المقياس الأخلاقي النسبي المؤدى حتما إلى الفوضى والاضطراب. لذلك كان حرص الفارابي إلى وجود مقياس عام للناس جميعا(1).

ونجد أيضا أن هذا المقياس العام هو ما دعا إليه سقراط من قبل وكان هذا ما حدا به إلى نقد بروتاجوراس في قوله بأن الإنسان هو مقياس كل شيء كما سبق وأوضحنا.

مع التأكيد على أن الهدف هنا من بيان الوسطية في الفكر الإسلامي هو بيان ودحض حجـــج السفسطائيون الجدد الذين يزعمون إن الإسلام هو دين العنف والإرهاب وليس دين سماحة ووسطية.

فنحن نؤكد هنا من خلال فلاسفة الإسلام على هذه المعاني السمحة الأصيلة التي تميز هـــذه العقـــيدة الواعية الأصيلة، محاولين أن نبين لهذه الأقلام المغرضة التي تدعي عبر وسائل الإعـــلام المزيفة والجاهلة أن الإسلام ليس كما يدعون هو العقبة الوحيدة الكبرى أمام السلام العـــالمي، وهو الخطر الأكبر الذي يهدد ما يسمى بالعالم الحر كيف هذا ونحن نجد أن هذا هو العكس فأكثر المسلمين يشعرون في عصرنا الحاضر بأنهم مظلومون ومهددون.

وإذا كان هناك تصرفات لا عقلية أو متطرفة من بعض المسلمين فإن السبب في هذه التصـــرفات هو إحساسهم بالظلم الواقع عليهم من بعض القوى الغربية التي تهيمن على العالم، وتخـــون القـــيم والمثل العليا التي يتشدق بها (مثل حق الشعوب في تقرير المصير، والديمقراطية وحقـــوق الإنسان .. الخ) وتطبق معايير مزدوجة تضر بمصالح الشعوب العربية والإسلامية فها هـــو الفكر الإسلامي الذي يعبر عن روح الدين الحقة وها هم فلاسفة الأخلاق المسلمين كلا منهم يعبر عن رؤيته الأخلاقية المستقاه من روح القرآن الكريم والسنة النبوية الحقة.

---

(1) انظـــر / د. إبراهيم محمد إبراهيم صقر / الفلسفة الخلقية عند فلاسفة الإسلام ص٩٣ / مكتبة أم القرى / سنة ١٩٩٤.

فمثلا إذا نظرنا إلى فيلسوف الأخلاق الإسلامي ابن مسكويه[1] (٤٢١هـ — ١٠٣٠م) الذي يقول "أن لكل إنسان خيره الخاص أو سعادته الخاصة التي تختلف باختلاف قاصديها، ولكن هناك خير عام مطلق. فالسعادة الروحية لا السعادة البدنية ومتى انشغل الإنسان بعالم الروح بلغ مرتبة الملائكة عن طريق العشق الإلهي وحقق السعادة القصوى[2].

أيضا يرى ابن مسكويه أن من واجب الإنسان أن يحرص على الخيرات التي هي كمال النفس وهي حين يقصر في أفعاله فتصدر عن عدم رؤية يتحط من مرتبة الإنسانية إلى مرتبة الشهوة التي تشارك فيها البهيمة أو مرتبة الأمور الجسمية التي تشغله عما عرض له من تزكية نفسه وحين تصدر أفعاله عن كمال نفسه، فإنه يتحقق له السعادة التي تنتهي به إلى الملك الرفيع، والسرور الحقيقي، تبلغ به إلى رب العالمين في النعيم المقيم. واللذات التي لم تراها عين، ولا سمعتها أذن ولا خطرت على قلب بشر.[3]

كذلك أجمع معظم مفكري المسلمين على أن السعادة لا تكون إلا في اللذات الروحية لا تكون في اللذات الحسية الزائلة، ولكن في اللذة العقلية، وسعادة الفرد لا تتم إلا بسعادة الآخرين. هذه هي روح الإسلام الحقة القائمة على فكرة الوسطية وروح الاعتدال التي تنطوي عليها تعاليم الإسلام كان لهذه الفكرة اثرها العظيم في سريان هذه الروح وانتشار هذه الفكرة في الحضارة الإسلامية بصفة عامة والثقافة الفلسفية بصفة خاصة[4].

إن العرب اليوم أشد الأمم حاجة للدفاع عن تراثهم. ذلك أن الهجمات عليه قوية ومتوالية، ولم نعلم في تاريخ الإنسان أن ثقافة ما هوجمت بمثل العنف الذي هوجمت به الثقافة العربية، ذلك لأن ثقافتنا بخصائصها وميزاتها سياج حقيقي لنا، والرغبات في تمزيق هذا السياج تمزيق للأمة العربية نفسها وهذا ما يرمي إليه المستعمرون[5].

---

(١) ابن مسكويه (٤٢١هـ – ١٠٣٠م) فيلسوف الأخلاق أبو على أحمد محمد بن يعقوب بن مسكويه، أصله من الري بفارس، وتوفى بأصبهان. انظر / د. عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلاسفة / ص ٦٤ جـ١.

(٢) انظر ابن مسكويه / تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق / ص١٤ / سنة ١٩٨٠.

(٣) المرجع السابق / ص٦٣،٦٤.

(٤) انظر / د. محمود حمدي زقزوق / تمهيد للفلسفة / ص١٠٠.

(٥) انظر / عمر فروخ / عبقرية العرب في العلم والفلسفة / ص٢٣.

نخلــص مــن هــذا كلــه أن الواقــع المعاصر حوى كثير من الأفكار والاتجاهات السوفسطائية بمفهومها الخاطئ ومعناها السيئ وأنماط أكثر ضحالة للعقلانية المعاصرة التي تظهر أفكــارا واتجاهات بها كثير من التمويه والتعمية على حقائق تتضح وضوح الشمس وكل هذا لأن الأفكار التي تتبناها تخدم مصالحها وأغراضها.

وكما سبق وأوضحنا أن المقدمات الخاطئة لا تنتج إلا نتائج زائفة.

## الخاتمة:

نستخلص مما سبق أن السوفسطائيون كانوا ممثلي عصرهم بما فيه من تغير وصراع: القديم بقيمه وتقاليده والجديد بآماله وأفكاره فكانوا أساتذة الجيل الجديد، غرسوا الشك بديلا عن الدجماطيقية العقائدية، وكانوا معبرين عن روح حضارتهم في عصرهم تماماً كفلاسفة عصر التنوير في ق الثامن عشر(١).

أيضا كانوا أول من ناصر القول بالحرية الإنسانية في اختيار الأفعال في هذا الوجود في الفكر اليوناني. وبالنظر إلى المعنى النسبي للحرية نرى أن السفسطائيين قد آمنوا بوجود حرية اختيار إنسانية في هذا العالم بما يختار الإنسان اختيارا حر لأفعاله التي يفعلها في كل المواقف التي تعرض له — إنطلاقا من ذات الإنسان – بالنسبة إلى إنكار السفسطائيين لوجود أي قوى خارجية عليا من الممكن أن تتدخل لتفرض علينا أن نتخذ أفعالنا واختيارات معينة، وأن نحجم عن اتخاذ اختيارات معينة أخرى. فقد أنكر السفسطائيون وجود الآلهة والعناية الإلهية، وكذلك القدر بوصفها أمور لا وجود لها، ومن ابتكار العقل الإنساني فحسب، وليس لها وجود حقيقي، وهاجموا الدراسات الطبيعية لدى أسلافهم التي تفيد انطلاق الفرد من ضرورة طبيعية لا وجود لها أصلاً كما ألغى السفسطائيون العرف وسلطانه وطالبوا بأن لا يطيع الإنسان سوى طبيعته الخاصة فحسب. فهناك حرية في رأي السفسطائيين لأنه لا وجود — في رأيهم — هناك لأسس الحتمية الطبيعية ولا لأسس الحتمية اللاهوتية، ولا للشمولية السياسية(٢).

ورغم الحرية التي تصدى لها السفسطائيون في فكرهم إلا أنهم يعاب عليهم مغالاتهم بعض الشيء في دعوتهم للحرية الفردية، فجعلوا للفردية سلطانا أعلى فوق كل شيء — فكان هذا مصدر خطأهم في رأي البعض — وكثيرا ما استغل الشباب المتهور المعاصر للسوفسطائيين سلاح الفردية هذا في هدم كافة التقاليد والأعراف والقوانين ومن ثم سعوا إلى تحقيق أهداف تجريبية أنانية لا قيد عليها من ضمير وهو عكس ما قصده السوفسطائيون في فكرهم — خاصة الجيل الأول(٣).

---

(١) انظر/ د. أحمد محمود صبحي / في فلسفة الحضارة (١) الحضارة الإغريقية / ص٨٨.

(٢) انظر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص٣٢٢.

(٣) المرجع السابق / ص٣٣٢.

وهـــذا مـــا فعله أيضا السوفسطائيون الجدد في واقعنا المعاصر. ورغم كل هذا فإن السوفسطائيون الأوائل وعلى رأسهم بروتاجوراس كانوا أصحاب حركة تنويرية وثقافية غيرت كـــثيرا في المجـــتمع اليوناني كما أن إيمانهم العميق بالحرية الإنسانية جعلتهم من الرواد الأوائل لأفلاطون وأرسطو والمدارس الهلينستية، إذ بعد أن آثار السفسطائيون هذه الإشكاليات لم يعد ممكـــنا للفكـــر اليوناني بعدهم أن يتجاهلها ويعود إلى الإنكباب على دراسة الطبيعة كما كان ويهمل الإنسان، بل كان لابد أن يواصل أولئك الذين خلفوا السفسطائية نفس المسيرة، وإن كـــانوا قد حدث على يد هؤلاء الخلفاء التوسط في مناصرة الفردية الإنسانية. ومحاولة التوفيق بينها وبين غير من بني جنسه[1]

(١) المرجع السابق / ص٣٢٣.

## نتائج البحث

وختاما بعد أن عايشت مفهوم الإنسان لدى أشهر السوفسطائيين وأكبر ممثليهم وصاحب الحركة التنويرية في الفكر اليوناني بروتاجوراس، الذي اتضحت عنده النزعة الإنسانية من خلال عبارته الشهيرة "الإنسان مقياس كل شيء" وبينت كيف أثرت هذه العبارة على الواقع المعاصر.

**يمكن تلخيص النتائج فيما يلي:**

أولاً: إن السوفسطائيين كان لهم الفضل في توجيه النظر إلى الإنسان بوصفه أجدد الكائنات بالدراسة، وبوصفه أساس الوجود ومحوره والأولى بالنظر، فكانوا أول من قال بحرية الإرادة الإنسانية وذلك من خلال عبارة بروتاجوراس الشهيرة "الإنسان مقياس كل شيء" هذه العبارة التي تصدرت كل جوانب فلسفته المعرفية والأخلاقية والسياسية.

ثانياً: ارسى بروتاجوراس قواعد الشك من خلال هذه العبارة، فأصبحت الحقائق عنده نسبية وجزئية ومتغيرة، والحقيقة عنده تأتي عن طريق الحواس، ولا وجود لها خارج الذات، أي ليس لها وجود موضوعي، فالإنسان هو الذي يحدد وجودها حسب مقياسه الحسي.

ثالثاً: يعتبر المذهب البرجماتي أحدث صور النسبية وأكثرها إثارة للاهتمام، فبروتاجوراس كان من الرواد الذين مهدوا الطريق للبرجماتية ونظرية الحقيقة عند نيتشه تحمل شبها واضحا للسوفسطائيين ولكن يأتي الاختلاف بينهما في أن ذاتية السوفسطائيين تصنف ذاتية فردية على عكس ذاتية نيتشه المتعلقة بالنوع الإنساني ككل.

رابعاً: تعرض بروتاجوراس للنقد الشديد من قبل سقراط وأفلاطون وأرسطو ووصل النقد بأفلاطون وأرسطو إلى حد تشويه حسناتهم والافتراء عليهم بالكذب، ويرجع البعض إلى أن الكراهية التي تعرض لها السوفسطائيون كان يرجع إلى تفوقهم العقلي.

أيضا تعرضوا للنقد من قبل الفلاسفة المسلمين أمثال ابن سينا وابن رشد وغيرهم مؤكدين على أن السفسطائية صناعة لا تنتهي إلى غرض محصل واجب، فهي تشويش على العالم والعلم، فهي صناعة معدة نحو الظن والتخيل والمحاكاة.

خامساً: وصلت النسبية عندهم إلى الشك في وجود الآلهة وبرروا هذا بوجود الحرية الإنسانية، ووصلت أيضا إلى مجال الأخلاق وقالوا أن سلوك الناس وأخلاقهم تخضع للنواميس. والعادات والتقاليد في المجتمعات المتحضرة وليس للإنسان في حالة المعيشة الفطرية أخلاق، فالأخلاق مكتسبة وتأتي عن طريق التعلم والتربية.

سادساً: أما في مجال السياسة لم يعد السفسطائيون ينظرون إلى القوانين على أنها مستمدة من قانون اللوغس الألهي بل أصبح ينظرون إليها على أنها من ابتداع البشر الحر وحدهم، وهذا ما عرف فيما بعد بنظرية العقد الاجتماعي وكان بروتاجوراس أول من قال بنظرية "العقد الاجتماعي" فالإنسان كان في حاجة ماسة إلى وضع قانون يضمن حريته ويحافظ على بقائه وحياته.

أيضا رد بروتاجوراس القوانين إلى تواضع البشر فيما بينهم، على أنها اتفاق ميرم بين المواطنين لحماية حقوقهم الفردية من اعتداء الآخرين.

ولكن سقراط سخر من هذا وهاجم نظريتهم عن الحق للأقوى ذاهباً إلى قدسية القوانين وضرورتها وكليتها بالنسبة إلى الجميع فالقوانين ثابتة لا تتغير بتغير الظروف والأزمان.

سابعاً: أكد السوفسطائيون على قدرة الإنسان الهائلة على الإبداع ليشمل إبداعه كافة الميادين الثقافية، فقد قالوا بهذا الشأن أن حقائقنا هي كمؤسساتنا من صنع البشر، والحقيقة لها معيار أعلى يمكن قياسه على أساسه (أي الإنسان) نفسه.

أيضا قالوا بمبدأ المساواة بين البشر جميعا في عصر كان ينظر إلى العبودية على أنه أمر طبيعي عند أكبر فلاسفة اليونان سقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم ووجهوا دعوة إلى إلغاء نظام العبودية لما فيه قسوة وظلم لفئات كثيرة من المواطنين. وهذا ليس بغريب على فكرهم الذي يؤكد الحرية الإنسانية.

ثامناً: حوى العصر الحديث والمعاصر صور وأفكار واتجاهات تعبر عن المعنى السيئ للفكر السوفسطائي وقد سموا من المنظور المعاصر باسم السوفسطائيون الجدد وعبرت عن هذا النموذج بالذي يحدث حاليا وما تموج به الإحداث الراهنة من القوة المتغطرسة المتمثلة في أمريكا وإسرائيل وبين ما يحدث في العالم العربي الإسلامي وكيف عبر العالم الغربي عن قيمه وأخلاقه النفعية التي ينظر إليها من منظور مادي نفعي دون النظر إلى مصلحة وحقوق الآخرين.

وقد عبرت عن الفكر الإسلامي بآراء لبعض فلاسفة الإسلام الذين أكدوا على القيم الإنسانية والأخلاقية بما يتماشى مع روح القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة وفي ذلك دحض لحجج القائلين أن الإسلام يدعو إلى التطرف والإرهاب.

# قائمة المراجع

## المراجع العربية:

١- إبراهيم محمد إبراهيم صقر (دكتور) الفلسفة الخلقية عند فلاسفة الإسلام / مكتبة أم القرى سنة ١٩٩٤.

٢- ابن سينا / الشفاء / المنطق / تحقيق إبراهيم مدكور / الهيئة العامة للكتاب / سنة ١٩٨٣.

٣- ابن مسكويه / تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق / سنة ١٩٨٠.

٤- ابن منظور / لسان العرب / تحقيق عبد الله علي الكبير / دار المعارف.

٥- أبي الوليد بن رشد / تلخيص السفسطة / تحقيق محمد سليم سالم / مطبعة دار الكتب سنة ١٩٧٣.

٦- أحمد فؤاد الأهواني (دكتور) / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / دار إحياء الكتب العربية / عيسى البابي سنة ١٩٥٤.

٧- ———— / معاني الفلسفة / دار إحياء الكتب العربية / سنة ١٩٤٧.

٨- أحمد أمين / د. زكي نجيب محمود / قصة الفلسفة اليونانية / مطبعة لجنة التأليف والترجمة / سنة ١٩٤٩.

٩- أحمد محمود صبحي (دكتور) في فلسفة الحضارة (١) الحضارة الإغريقية (د.ت).

١٠- أرسطو / ترجمة بارتلمي سانتهلير / تعريب أحمد لطفي السيد / دار الكتب المصرية / القاهرة.

١١- أفلاطون / محاورة بروتاجوراس / ترجمة إلى الإنجليزية بنيامين جوديت / ترجمة ودراسة محمد كمال الدين علي يوسف / راجعها د. محمد صقر خفاجة (د.ت).

١٢- ــــــــ / محاورة ثياتيتوس أو عن العلم / ترجمة د. أميرة حلمي مطر / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٣.

١٣- ــــــــ / محاورة الجمهورية / ترجمة حنا خبار / ط٣ المطبعة العصرية.

١٤- ــــــــ / محاورة فيدون / ترجمة د. زكي نجيب محمود / أ. أحمد أمين / مكتبة النهضة المصرية.

١٥- ــــــــ / محاورة السفسطائي / تحقيق وتقديم أوغست ديبس / ترجمة الأدب فؤاد جرجي بربارة / دمشق ١٩٦٩.

١٦- ــــــــ / محاورة القوانين / ترجمة إلى اليونانية د. تيلور / نقله إلى العربية / محمد حسن ظاظا / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦.

١٧- الفارابي / فصول المدني / ترجمة إلى الإنجليزية / د. نلوب / ١٩٦٦.

١٨- ــــــــ / كتاب التنبيه على سبيل السعادة / ضمن مجموعة جيدر أباد / ١٩٢٦.

١٩- الكندي / رسالة في القول في النفس / ضمن كتاب رسائل الكندي الفلسفية / د. محمد عبد الهادي أبو ريده / دار الفكر العربي / سنة ١٩٥٠.

٢٠- أميرة حلمي مطر (دكتوراه) دراسات في الفلسفة اليونانية (التأمل - الزمان - الوعي الجمالي ) درا الثقافة للطباعة والنشر سنة ١٩٨٠.

٢١- ــــــــ / الفلسفة عند اليونان / دار النهضة العربية / سنة ١٩٦٨.

٢٢- ــــــــ / الفلسفة عند اليونان / تاريخها ومشكلاتها دار قباء للطباعة والنشر سنة ١٩٨٨.

٢٣- إمام عبد الفتاح (دكتور) فلسفة الأخلاق / دار الثقافة للنشر والتوزيع سنة ١٩٨٥.

٢٤- برتراند رسل / تاريخ الفلسفة الغربية / جـ١ ترجمة د. زكي نجيب محمود / د. أحمد أمين (د.ت).

٢٥- ------ / تاريخ الفلسفة الغربية / جـ٣. الفلسفة الحديثة ترجمة / محمد فتحي الشنيطي / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٧.

٢٦- جورج سباين / تطور الفكر السياسي / ترجمة جلال العروس / القاهرة / دار المعارف سنة ١٩٥٤.

٢٧- حسن علي (دكتور) / ما الفلسفة / مكتبة الأنجلو الحديثة ١٩٩١.

٢٨- روجية جارودي / نظرات حول الإنسان / ترجمة د. يحيي هويدي / القاهرة / سنة ١٩٨٣.

٢٩- زكريا إبراهيم (دكتور) / مشكلات فلسفية / مشكلة الفلسفة / مكتبة مصر (د.ت).

٣٠- عبد الرحمن بدوي (دكتور) / ربيع الفكر اليوناني.

٣١- عبد المنعم الحفني (دكتور) / المعجم الفلسفي / الدار الشرقية سنة ١٩٩٠.

٣٢- عثمان أمين - شيللر / دار المعارف نوابغ الفكر الغربي / (د.ت).

٣٣- عزت قرني / (دكتور) الفلسفة اليونانية / مكتبة سعيد رأفت جامعة عين شمس (د.ت).

٣٤- عمر فروخ / عبقرية العرب في العلم والفلسفة / (د.ت).

٣٥- علي عبد المعطي محمد (دكتور) الفكر السياسي الغربي / دار المعرفة الجامعية / سنة ١٩٩٦.

٣٦- ف.س. ترسيان / الفكر السياسي في اليونان القديمة / ترجمة حنا عبود / الأهالي.

٣٧- فؤاد زكريا (دكتور) نيتشه / دار المعارف (د.ت).
٣٨- فيصل عباس (دكتور) الفلسفة والإنسان / جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة / دار الفكر العربي / بيروت / سنة ١٩٩٦.
٣٩- كريستون اندريه / سقراط / ترجمة بشارة صارجي / المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر / بيروت / سنة ١٩٨٠.
٤٠- م. تايلور / الفلسفة اليونانية / تعريب عبد المجيد عبد الرحيم / مراجعة وتقديم د. ماهر كامل / مكتبة النهضة المصرية / سنة ١٩٩٨.
٤١- محمد السيد الجلنيد (دكتور) في علم الأخلاق قضايا ونصوص سنة ١٩٧٩.
٤٢- محمد بيصار / الفلسفة اليونانية / مقدمات ومذاهب / دار الكتاب اللبناني / بيروت / سنة ١٩٧٣.
٤٣- ماهر عبد القادر (دكتور) محاضرات في المقدمات الفلسفية (مذاهب جـ١ / دار المعرفة الجامعية.
٤٤- محمود مراد (دكتور) الحرية في الفلسفة اليونانية دار الوفاء للطباعة (د.ت).
٤٥- الشيخ الإمام محمد ابن أبي بكر عبد القادر الرازي مختار الصحاح / عني بترتيبه محمود خاطر بك / مطابع الأميرية.
٤٦- مراد وهبه (دكتور) المعجم الفلسفي / معجم المصطلحات الفلسفية / دار قباء للطباعة والنشر (د.ت).
٤٧- محمد كريم (دكتور) تطور الفكر السياسي / من مصر القديمة حتى الإسلام / المكتبة العصرية / سنة ١٩٩٤.
٤٨- محمود حمدي زقزوق / تمهيد للفلسفة / دار المعارف / سنة ١٩٩٤

٤٩- نازلي إسماعيل حسين (دكتوراه) الإنسان والقيم في الشرق والغرب / سنة ١٩٨٠.

٥٠- وولتر ستيس / تاريخ الفلسفة اليونانية / ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد / دار الثقافة للنشر والتوزيع / سنة ١٩٨٤.

٥١- يحيي هويدي (دكتور) دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة / دار الثقافة للنشر والتوزيع سنة ١٩٩١.

٥٢- يوسف كرم (دكتور) تاريخ الفلسفة الحديثة ط٥ / دار المعارف.

المراجع الأجنبية:

**1- Encyclopedia of philosophy / London and New York.**

**2- Encyclopedia of, Britannica, 1768.**

**3- J. Burnt. Greek Philosophy.**

**4- Dunning, Political Theories, Book.**

**5- Land man, M. man in the Mirror of his thought, applied, literature press, 1979.**

# موسيقى الأفلام

## "المبادئ التقليدية في السينما العالمية وبعض اتجاهاتها في السينما المصرية"

د. محي الدين عاصم(*)

في بداية عهد السينما الصامتة كانت دور السينما أو قاعات العرض السينمائي في ذلك الوقت مزودة بقسم موسيقى تتراوح آلاته الموسيقية من مجرد البيانو إلى آلات موسيقية عديدة إلى أوركسترا كبير مهمته مجرد مصاحبة الصور السينمائية مما كان يخلق جواً مفعماً بالموجات الموسيقية والهارمونيات الجذابة تملأ جنبات قاعة العرض فتساعد المشاهدين على الانبهار بالعرض السينمائي نتيجة الاستماع بالموسيقى الطاغية والتي لا يوجد ارتباط بينها وبين دراما الفيلم ولكن فقط مجرد مصاحبة تساعد على الإبهار بالإضافة إلى هدف آخر وهو إخفاء ضجيج آلات العرض السينمائي والتي كانت ذات تقنية تعتبر بدائية ولها ضجيج صوتي عند العرض ومن خلال الموسيقى المصاحبة والمعزوفة بالقاعة لا تشعر بضجيج آلات العرض، كما تملأ الموسيقى المصاحبة بعض لحظات السكون التي يمكن أن تتخلل العرض السينمائي.

---

(*) عضو هيئة تدريس بقسم "التأليف والقيادة "المعهد العالي للموسيقى العربية" أكاديمية الفنون.

* يروى محمد رشاد بدران مترجم ومقدم كتاب "تمهيد للفن الموسيقي" أن هذا الإجراء قد أتبع أيضاً في دور السينما بالقاهرة إذا اقتصرت أقسام الموسيقى بها على مجموعة من موسيقيين مكونة من بيانو وبعض الآلات الوترية والإيقاعية كادت أن تقترب من الأوركسترا السيمفوني الصغير عند عرض بعض الأفلام الهامة مثل فيلم "فاوست" الذي عرض في سينما متروبول بالقاهرة عام ١٩٢٦م. (٦-٢٩٠)

## أساسيات موسيقى الأفلام في السينما العالمية :

- يرى بعض مؤلفي موسيقى الأفلام أن الموسيقى تربط الناس عاطفياً وبطريقة ما غامضة بما يحدث على الشاشة فهي الرباط بين اللغة السينمائية البليغة والجمهور ممتزجة أي الموسيقى مع عناصر الفيلم كلها في تجربة واحدة.

"والمبدأ الأساسي عند وضع موسيقى الأفلام هو أننا وبكل تواضع نذكر الموسيقيين والمشاهدين على حد سواء بأننا لا نذهب إلى دور السينما من أجل الاستماع إلى الموسيقى، ولكن المطلوب من الموسيقى في العروض السينمائية تجسيد التأثير الناشئ عن متابعة اللغة السينمائية للفيلم لأن موسيقى الأفلام لا توضع بهدف تفسير الصورة السينمائية ولكن تضيف لها تأثيرات سمعية تزينها وتزخرفها" (٦-٢٩١) وتعمق أثر الصورة في نفس المشاهد أي أن الموسيقى التصويرية زخرفية ذات رتوش على الصورة ولا تتعدى ذلك وإن كان هذا المبدأ الأساسي بمرور الوقت قد تعرض للتطوير والتغيير من قبل العاملين في الحقل السينمائي من مخرجين ومنتجين ومؤلفي موسيقى الأفلام والذين لم يكتفوا بالمبدأ الأساسي الداعي إلى توظيف موسيقى الفيلم للتعبير عن الإيقاع الباطن

للصورة فقط بل تعدوا ذلك إلى وظائف أخرى متعددة وطاغية على ما سبق.

- ومن التعريفات التقليدية لموسيقى الأفلام أنها هي الموسيقى الخلفية المصاحبة لأحداث الفيلم والتي لا يمكن ملاحظتها أو التدقيق فيها إلا عندما يتوقف الحوار وهذا التعريف يقلل نوعاً ما من قيمة ودور موسيقى الأفلام والتي أصبحت بمرور الوقت تلعب أدواراً تفوق المبادئ التقليدية القديمة التي وضعت لها، بينما يرى "روزا" أحد مؤلفي موسيقى الأفلام أن الموسيقى ينبغي أن لا تصور أو تعبر مباشرة عن أحداث الفيلم أو حتى تفسرها، ولكن يجب أن تكمل الأثر النفسي لدراما الفيلم وتدعمه.

**المدارس التقليدية لموسيقى الأفلام في السينما العالمية ووظائفها :-**

هناك مفهومان أساسيان بمثابة قطبين لموسيقى الأفلام:-

١-موسيقى تشرح المعاني وتتبع المشهد خطوة بخطوة "عبودية الموسيقى للمشهد".

٢-موسيقى تصور الجو العام للمشهد "المضمون".

وتعتبر المدرسة الثانية أكثر نضجاً وقيمة فنية إذ تتجنب عبودية الصورة وتعمل على التعبير عن الجو العام "المضمون" مثال" :-

"مشهد سينمائي يصور مظاهرة عمالية يحطمها البوليسي في البداية ثم يكون لها النصر وتكتسح الحدود والسدود، لم تصاحبها موسيقى تعبر عن الهزيمة ثم تتحول لموسيقى ظافرة في النهاية بل جاءت موسيقى المشهد كلها في نغمات تعبر عن الشجاعة الواثقة بالنصر.

- مشهد سينمائي آخر لمنحدر صخري وعر يقابله في الموسيقى هبوط لحنى من النغمات الحادة إلى الغليظة هذا الهبوط اللحني يعبر في حركة لحنية إيقاعية عن المنحدر الصخري الوعر رغم جموده جمود تام في الصورة" (٥ – ١٢٧، ١٢٨).
- ومن المدارس غير التقليدية في موسيقى الأفلام مدرسة الأسلوب المتناقض بهدف السخرية اللاذعة مثل موسيقى أوركسترالية فخمة تصاحب مشهد لغرفة صغيرة مزرية يجلس فيها أحد الشخصيات في دراما الفيلم محاطاً بالفقر.

**الوظائف التقليدية لموسيقى الأفلام :**

"أ– أن تكون بديلة عن صوت حقيقي في الصورة كأن تعبر الموسيقى عن رفيف السهام الطائرة في الجو.

ب– أن تتسامى وتتحول تدريجياً من مؤثر صوتي أو صرخة إلى موسيقى معبرة.

ج– أن تجسد حركة أو إيقاع بصري للصورة مثل موسيقى هابطة نغمياً وبسرعة تنتهي بضرب حاسمة تصاحب مشهد سقوط رجل من أعلى البرج" (٥ – ١٢٨)

وعموماً ينبغي توظيف موسيقى الأفلام كعنصر من عناصر الفيلم يؤثر بوصفه كلاً على أن تساهم الموسيقى بشكل غير مباشر في خلق الجو الفني والجمالي لدراما الفيلم فتكون موسيقى مسموعة لا مستمعة أي بدون تأمل وتدقيق، على أن هذه المبادئ التقليدية قد تطورت وتجاوزها صناع السينما العالمية حتى أننا نجد في بعض الأفلام العالمية طغيان موسيقى الفيلم على عناصره الأخرى وذلك بسبب أن بعض مؤلفي موسيقى الأفلام لهم شخصية طاغية وموهبة فذة من القوة بحيث يصعب إخضاعهم أو تطويعهم

كمجرد عنصر من عناصر الفيلم أو يكونوا مجرد خدام لحكاية الصورة ولكن تأتي أفكارهم الموسيقية ضخمة قوية التعبير براقة وجذابة طاغية كأنه تأليف موسيقى سيمفوني، "وفي الستينات تأكد منتجوا السينما العالمية في هوليود من إمكانية استخدام الموسيقى لترويج الأفلام وتحسين مبيعاتها فبدءوا يطلبون موسيقى تكتب للسينما تكون جذابة يعجب الجمهور ويمكن تسويقها لتحقق مبيعات في مجال الأسطوانات وأشرطة الكاسيت بعد ذلك ونتج عن هذا الأسلوب عدة خبطات ناجحة من موسيقى الأفلام مثل :-

موسيقى فيلم "دكتور زيفاجو" وموسيقى فيلم "قصة حب" وموسيقى فيلم "الطيب والشرس والقبيح" وموسيقى سلسلة أفلام "جيمس بوند" وهي موسيقى أوركسترالية تتضمن أسلوب "الجاز" وألحان غنائية مميزة وجذابة حققت مبيعات عالية من خلال طبعها على أسطوانات" (١ – ٦٩)، وهذا التيار الذي ظهر في الستينات بالسينما العالمية في هوليود هو دليل دافع على تطور وتغير المبادئ التقليدية للموسيقى التصويرية في السينما وطغيانها كعنصر سينمائي على باقي عناصر الفيلم.

**كيفية خلق وابتكار موسيقى الأفلام في السينما العالمية :**

**أولاً :** يقرأ المؤلف الموسيقى سيناريو الفيلم مقدماً "ويقول "جون ويليامز" أحد مؤلفي موسيقى الأفلام إذا ما قرأت سيناريو فيلم أتخيله في ذهني وأتصوره مسبقاً وكم أصبت بخيبة أمل بعد انتهاء الفيلم لعدم مواكبته للصورة التي في مخيلتي وبناءاً على هذا يتضح أنه من الأفضل قراءة سيناريو الفيلم بعد الانتهاء من تصويره وتنفيذه حتى لا تتعارض مخيلة الموسيقى مع شكل الفيلم النهائي" (١ – ٦٦)

**ثانياً** : " تبدأ مهمة المؤلف الموسيقي في استطلاع الجو الموسيقي المنشود وأماكن توظيفه بالفيلم من خلال شريط إعداد الموسيقى والذي يحوي تسجيلات لمختارات من الموسيقى الكلاسيكية تواكب أحداث الفيلم لتأكيد المناخ الموسيقى الواجب توفيره لمصاحبة أحداث الفيلم، هذا الشريط يأتي به مخرج ومركب الفيلم لتوضيح الجو الموسيقي المطلوب" (١ – ٦٦) (هذا الأسلوب قد لا يكون الأسلوب الأمثل ولكنه كان يتبع قديماً).

**ثالثاً** : تدور مناقشات تفصيلية هامة بين المؤلف والمخرج والمنتج حول المواقف المطلوب توظيف الموسيقى لمصاحبتها "مرحلة اختيار المواقف"

**رابعاً** : يدون مركب الفيلم ملاحظاته حول بداية ونهاية كل فاصل موسيقي على نسخة من الفيلم وبعد تصنيف الفواصل الموسيقية جميعاً تبدأ مهمة المؤلف الموسيقي.

**خامساً** : يبدأ المؤلف الموسيقي في تدوين أفكاره الموسيقية حسب المواقف والفواصل المصنفة بالفيلم والمتفق عليها ثم يشاهد كل بكرة من بكرات الفيلم والمزودة بعداد الأطوال بالقدم ليساعد مركب الفيلم على تحديد بداية مواضع الفواصل الموسيقية للتأكد من سلامة الأفكار الموسيقية ومطابقتها للمواضع المطلوب مصاحبتها، وقد تتكرر مراجعة المشاهد مرات عديدة حتى تتبلور اللغة الموسيقية بشكل سليم تماماً.

**سادساً :** يشرع المؤلف الموسيقى في كتابة أفكاره الموسيقية أوركستراليأ ومن ثم تدريب العازفين والتسجيل على شريط خاص منفرد ويقوم مركب الفيلم بمزج التسجيل الموسيقى مع حوار الفيلم في الشريط الموحد النهائي من خلال شريط الطقطقة الذي يساعد على تزامن الصوت والصورة.

"ومن الملاحظ أنه عندما تحولت السينما الصامتة إلى ناطقة ظهرت مشكلة كيفية الجمع بين الموسيقى المؤلفة خصيصاً للفيلم والحوار بصورة متوازنة دون أن تطغي الموسيقى على الحوار فكانوا قديماً يقومون بتسجيل الحوار والموسيقى في آن واحد وكانت الخطورة طغيان الموسيقى على صوت الحوار ثم فكروا في استخدام أخصائي صوت مهمته وضع ميكروفونات التسجيل بحساب دقيق لتسجيل موسيقى الفيلم والحوار بشكل متوازن، وعندما أصبح تسجيل الحوار في شريط منفرد وموسيقى الفيلم في شريط آخر أصبحت مهمة أخصائي الصوت أو مركب الفيلم أسهل عند المزج بين الموسيقى وحوار الفيلم على الشريط النهائي الموحد فضلاً عن حل مشكلة التزامن بين الصوت والصورة عن طريق شريط الطقطقة" (١ – ٦٧).

**بعض اتجاهات موسيقى الأفلام في السينما المصرية :**

على الرغم من وجود بعض المحاولات الفنية الطيبة في مجال موسيقى الأفلام لبدايات السينما المصرية مثل موسيقى الأفلام للمؤلف الموسيقي المصري محمد حسن الشجاعي (١٩٠٣ – ١٩٦٣) (٢ – ٦٠) "سى عمر" إنتاج ١٩٤١م بطولة نجيب الريحاني إخراج نيازي مصطفى (٧ – ١٨٥) وعلى الرغم من كونها تعتبر منفصلة نوعاً ما عن دراما

الفيلم وكأنها مقطوعات موسيقية مصاحبة إلا أنها تعد من البدايات الطيبة كونها موسيقى مصرية مكتوبة أوركستراليًا بحس فني عالي ولكن يمكننا أن نعتبر أن موسيقى الأفلام في السينما المصرية اعتمدت بصفة أساسية على ثلاث من أقطاب المؤلفين الموسيقيين من بداية الخمسينات لبداية السبعينيات وهؤلاء الثلاثة هم :

١- (فؤاد الظاهري ١٩١٦ - ١٩٨٨م). ٢- أندريه رايدر.

٣- على إسماعيل (١٩٢٢ - ١٩٧٤م) (٢ - ٨٦ ، ١٠٠).

هؤلاء المؤلفون الموسيقيون الثلاثة قدموا أفكاراً موسيقية في أشهر الأفلام السينما المصرية والتي كان من نتيجة نجاحها وشهرتها بات المشاهد المصري أو العربي حافظاً عن ظهر قلب كثير من هذه الألحان حيث أنها ترتبط في ذاكرته بمشاهد عديدة من روائع أفلام السينما المصرية نذكر منها على سبيل المثال :- "رد قلبي" فؤاد الظاهري - حكاية حب أندريه رايدر- "الزوجة الثانية" فؤاد الظاهري - الحب الضائع "فؤاد الظاهري - القاهرة ٣٠" فؤاد الظاهري - "شفيقة القبطية" على إسماعيل - "غرام في الكرنك" على إسماعيل - شروق وغروب" "أندريه رايدر".

ولكل مؤلف من هؤلاء المؤلفين الموسيقيين الثلاثة أساليب واتجاهات مختلفة نحاول التعرض لها من خلال شرح المعالجات التي قدموها عند تأليف موسيقى للفيلم المصري.

**أولاً :** يعتبر على إسماعيل من أكثر مؤلفي موسيقى الأفلام الذين أتبعوا الأسلوب أو المبدأ الأول الذي يعتمد على شرح معاني الصورة خطوة بخطوة في عبودية تامة لأحداث المشهد ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك :

مشهد في فيلم "معبودة الجماهير" (إنتاج عام ١٩٦٧م من إخـــراج حلمـــي رفلة بطولة عبد الحليم حافظ وشادية (٣ – ١٧٥) والبطل "عبـــد الحليـــم حافظ" سعيد كونه سيقف لأول مرة على خشبة مسرح دار الأوبـــرا أمـــام بطلة الفرقة "شادية" ليصرح لها بحبه طبقاً للدور المسند إليه ذلك الشـــعور الذي قد تمنى في قراره نفسه أن يبوح به لها وبينما هو يردد نص الحـــوار "بحبك – بحبك كلمة بقالي سنين عايز أقولها لك" وبعد نهاية هذا الحـــــوار يلقى عبد الحليم بأوراق النص لأعلى ثم تسقط في يده عندها يصاحب على إسماعيل هذه الحركة بسلم موسيقى صاعد هابط فـــي أســـلوب الانـــزلاق النغمي (Glissando) تؤديه آلة الهارب ليحاكي أو يعبر عن حركة الإلقاء بأوراق النص لأعلى ثم السقوط في يده ليحقق علـــى إســـماعيل عبوديـــة الموسيقى للمشهد أو الصورة.

(٨–١٧٨) مثال آخر يقدمه على إسماعيل من خلال موسيقاه لفيلـــم "غرام في الكرنك" (إنتاج عام ١٩٦٧م إخراج : على رضا بطولة محمـــود رضا وفريدة فهمي (٧–٢٥١) مشهد لبطلة الفيلم "فريدة فهمي" ويه تـــهبط درجات سلم الفندق بمدينة الأقصر عدواً برشاقة ثم تخرج إلى شرفة الفندق وتطل منها والموسيقى هنا جاءت معبرة عن الرشاقة والخفة والمرح فـــي تتابع لحني إيقاعي جذاب يتناسب مع رشـــاقة وجاذبيـــة "فريـــدة فـــهمي" مستخدماً آلات البيانو والإكسيليفون المعدني مع الوتريات في تجسيد جيـــد للإيقاع الباطن للصورة، نجد مثالاً آخر لفؤاد الظاهري في مشهد من فيلـــم "القاهرة ٣٠" (إنتاج عام ١٩٦٦م إخراج صلاح أبو سيف بطولـــة ســـعاد حسني وحمدي أحمد وأحمد مظهر) (٧ – ٢٦٩) فيه أحد أبطال أو محـــاور الفيلم "عبد العزيز المكيوي" المجاهد الوطني راقداً فـــي فراشـــه بمنزلـــه يعاني(٨–٥٨،٨٨) إصابات تسبب فيها البوليس السياسي ثم يطرق بـــاب

الشقة ضيف يسأل عنه وبينما هو يسمع الصوت إذ بحبيبته القديمة بطلة الفيلم "سعاد حسني" تدخل لتراه وتطمئن عليه بينما يتجمد وجه البطل "عبد العزيز المكيوي" في ذهول من المفاجأة وتدخل الكاميرا بسرعة متدرجة لتركز على تعبيرات وجه البطل الذي احتل الشاشة بالكامل في لقطة مقربة (Zoom in) ولقد أحس فؤاد الظاهري بإيقاع الكاميرا وهو الإيقاع الباطن للصورة فوضع الظاهري موسيقى يتصاعد إيقاعها تدريجيا محاكاة لحركة الكاميرا في تجسيد للإيقاع الباطني للصورة. ورغم كل هذه الأمثلة السابق ذكرها سنجد أن على إسماعيل يتخلى عن هذا الأسلوب في فيلم "شفيقة القبطية" (إنتاج عام ١٩٦٣م إخراج حسن الإمام بطولة هند رستم وحسن يوسف (٧ – ١٩٥) حيث استغل أسلوب اللحن الدال Leitmotifللتعبير عن الشخصيات الأساسية أو المحورية في الفيلم أو للتعبير عن الأمور الأساسية بشكل غير مباشر مثل استخدام "اللحن الشعبي" يا عزيز عيني" للتعبير عن معاناة شفيقه القبطية الأم نتيجة حرمانها من رؤية ولدها واشتياقها المستمر لرؤيته ورغبتها الملحة في التصريح له بأنها أمه كل هذه الأمور والنقاط الأساسية في دراما هذا الفيلم يعبر عنها على إسماعيل بشكل غير مباشر عن طريق اللحن الدال "تيمة .. يا عزيز عيني"، كما استخدم رنات أجراس الكنيسة كلحن دال للتعبير عن شخصية "فاخر .. فاخر" رجل الدين رمز الفضيلة والكنيسة والالتزام الخلقي عندما تبرأ منها وأيضا في العديد من المواجهات بينهما.(٨- ٢٠٥،٢٠٦)

ومن خلال أسلوب اللحن الدال سنجد أن فؤاد الظاهري يلجأ إليه أيضا عند صياغة موسيقاه لفيلم "القاهرة ٣٠" والذي تعتمد قصته على ثلاثة محاور درامية :

١) مجتمع الحي أو الحارة الفقيرة والتي تنتمي إليها بطلة الفيلم "سعاد حسني" وبعض الشخصيات الثانوية والأساسية "حمدي أحمد" – "عبد المنعم إبراهيم" – "عبد العزيز المكيوي" مثله فؤاد الظاهري في استخدام للحن "إن شاء الله ... ما عدمك" والمجتمع الراقي والثراء والغواية ويمثلها "أحمد مظهر .. الوزير" عبر عنه فؤاد الظاهري بتيمة لحنية رومانسية من تأليفه ومهد لها بتتابع سلمي سريع صاعد، ثم عبر عن الكفاح الوطني والسياسي ضد الاستعمار البريطاني ويمثله "عبد العزيز المكيوي" بالتيمة اللحنية من نشيد "إسملي يا مصر" لحن صفر على "وكتبها لآلات النفخ النحاسية مع الوتريات مستخدما إيقاع المارش، ونلاحظ هنا أنه لما كانت دراما فيلم "القاهرة ٣٠" تعتمد أساساً على ثلاث محاور ذكرناها سابقاً فقد وظف لها فؤاد الظاهري ومن خلال أسلوب اللحن الدال ثلاث تيمات موسيقية تناسبها لتواكب المحاور الثلاثة لدراما الفيلم مما يدل على فهم عميق لدراما القصة ووجود جلسات عمل بين فؤاد الظاهري مؤلف موسيقى الفيلم ومخرج الفيلم ومركب الفيلم قبل تنفيذ الموسيقى.

**المشاهد المركبة ذات المعاني المزدوجة :**

في فيلم "الحب الضائع" (إنتاج عام ١٩٧٠م – إخراج بركات بطولة سعاد حسني ورشدي أباظة) (٧-١٠٧) هناك مشهد مركب يحمل معاني متعددة عالجها فؤاد الظاهري بموسيقى راقية تدل على فهمه العميق لدراما الفيلم. المشهد يصور عودة بطلة الفيلم "سعاد حسني" من تونس بعد وفاة زوجها وصممت على الرجوع إلى مدينتها "الإسماعيلية" والإقامة في بيت العائلة هناك رغم ظروف حرب الاستنزاف وقتها بعد عام ١٩٦٧م وذلك لأن البطلة تريد الاحتجاب عن الناس حزناً على وفاة زوجها، ولكن عندما تدخل مدينة الإسماعيلية تظهر لنا الصورة مدى الخراب والدمار الذي لحق ببيوت المدينة جراء الحرب كأنها مجروحة ومدينتها مجروحة أيضاً جراء

النكسة ثم تصل إلى بيت العائلة لتجد عيه آثار الإهمال والصورة المزرية وتطاول الأشجار والنباتات عليه بشكل مهمل وتجد أن بيتها أصبح مهجوراً، وعندئذ تتذكر للبطلة "سعاد حسني" ذكريات الطفولة مع صديقة عمرها "زبيدة ثروت" في أيام السلم بالإسماعيلية ثم تعود الصورة مرة أخرى لأطلال بيت العائلة المهجور بما يوازي الحالة النفسية للبطلة، ولقد عالج فؤاد الظاهري هذا المشهد بالكامل من خلال موسيقى راقية كونها في صيغة ثلاثية جاء القسم الأول منها لحن رومانسي كتبه للوتريات في الطبقات الحادة يعبر به عن ما وصلت إليه حالة مدينة الإسماعيلية جراء الحرب وأطلال بيتها المهجور ثم القسم الأوسط من الموسيقى "تيمة من لحن في يوم من الأيام" أغنية لعبد الحليم حافظ من ألحان كمال الطويل يعبر عن ذكريات الطفولة وصديقتها أيام السلم في مدينتها الإسماعيلية ثم القسم الثالث وهو إعادة لحن القسم الأول "اللحن الرومانسي للوتريات" ليعبر عن عودة الصورة للبيت المهجور في مدينة الإسماعيلية وصدمة البطلة لرؤية كل هذا والذي يتوازى مع حزنها على فقدان زوجها، وهذا يعد مثالاً للمشاهد التي تحمل أكثر من مضمون ومعالجة فؤاد الظاهري لها بموسيقى في صيغة ثلاثية تحوي في القسم الأوسط تيمة من أغنية في يوم من الأيام "مصورة" على أساس وخامسة سلم (دو الصغير) مما يدل على فهم عميق ومهارة في الصنعة يتميز بها فؤاد الظاهري مؤلف موسيقى للفيلم.(٨-١٤٧)

ويمكن اعتبار معالجة الظاهري لموسيقى المشهد معالجة مركبة كونها اعتمدت على صيغة ثلاثية وتصاحب مشهد مركب يحمل أكثر من مضمون كما أنه فسر معاني الصورة أيضاً بأسلوب الخطوة – خطوة.

## الأفلام الغنائية :

نجد في العديد من الأفلام الغنائية فترة الخمسينات والستينات أن كل من "على إسماعيل" و"أندريه رايدر" أكثر من تألق في وضع موسيقى تناسب هذا النوع من الأفلام إذ اعتمدت موسيقاهم للأفلام الغنائية غالباً على تيمات لحنية من الأغاني الموجودة بالفيلم فيتناولها المؤلف الموسيقي بالمعالجة عن طريق أساليب "الحذف أو الاختصار أو الإطالة أو الحشو اللحني – أو التتابع الإيقاعي اللحني – أو عن طريق تغيير المصاحبة ثم تعاد كتابة هذه التيمات بعد المعالجة الموسيقية لتقدم في موسيقى تتر الفيلم "البداية" أو في الفواصل الموسيقية التي ستتخلل مشاهد الفيلم مما يساعد على إقناع المشاهد بالجو العام للفيلم وإندماجه فيه بل وتأثره به نتيجة أن موسيقى الفيلم هي صدى حي لألحان أغاني الفيلم وهذا هو روح وجوهر المبدأ الثاني من مبادئ موسيقى الأفلام وهو مبدأ "التعبير بالموسيقى عن مضمون الفيلم أو تأكيد الجو العام الذي تدور فيه أحداث القصة"، ولعل أبرز الأعمال التي يتجلى فيها هذا الأسلوب عند كل من "على إسماعيل" وأندريه رايدر" هو:–

موسيقى فيلم "حكاية حب" (إنتاج ١٩٥٩م إخراج حلمي حليم بطولة عبد الحليم حافظ ومريم فخر الدين (٣ – ١٧٥) و"الحب الكبير" (إنتاج ١٩٧٠م إخراج بركات بطولة فريد الأطرش وفاتن حمامه (٤ – ١٦٢) موسيقى أندرية رايدر.

موسيقى فيلم "يوم من عمري" (إنتاج ١٩٦١م إخراج عاطف سالم بطولة عبد الحليم حافظ وزبيدة ثروت) و "أبي فوق الشجرة" (إنتاج ١٩٦٩م إخراج حسين كمال بطولة عبد الحليم حافظ ونادية لطفي) (٣ – ١٧٦) موسيقى على إسماعيل.

واعتماد موسيقى الأفلام الغنائية على تيمات لحنية من أغاني الفيلم هو أسلوب له جذور في فن الأوبرا والتي كان مؤلفوا الأوبرات يصنعون لها افتتاحية "مقدمة موسيقية مكتوبة في صيغة السوناتا المختصرة أو في قالب حر وتحتوي على تيمات موسيقية من الألحان التي سترد في فصول الأوبرا الثلاثة غالباً وهو ما تم استغلاله في بعض الأفلام الغنائية للسينما المصرية كما سبق وأن ذكرنا. ولا ينكر أحد أن تأليف موسيقى الأفلام للسينما المصرية قد مر بفترة ضحالة فنية من منتصف السبعينات تقريباً وحتى نهاية الثمانينات اللهم إلا من ظهور المؤلف الموسيقى المصري عمر خيرت وشهرته التي جاءت من موسيقاه لأول أفلامه ليلة القبض على فاطمة عام ١٩٨٤م ثم توالت الأفلام التي وضع لها عمر خيرت موسيقى لاقت نجاحاً شديداً من الناحية التجارية إذ أن موسيقاه للأفلام يمكن فصلها عن الفيلم ومن ثم طرحها في أشرطة كاسيت في الأسواق لتحقيق مبيعات وأرباح طيبة وهذا نظام معمول به في أمريكا وأوروبا وسبق أن تكلمنا عنه من قبل، ثم ظهر في بداية التسعينات المؤلف الموسيقى المصري "ياسر عبد الرحمن" واشتهر من موسيقاه لفيلم "الإمبراطور" وبعد ذلك فيلم "ناصر ٥٦" وفيلم "أيام السادات" ومن الملاحظ في الموسيقى لفيلم الإمبراطور اعتماد ياسر عبد الرحمن على أسلوب التعبير عن المضمون أو الجو العام إذا استخدم ياسر عبد الرحمن الباصات الوترية ذات القوس التشيللو – الكنتراباص لخلق نوع من التوتر والقلق لدى المشاهد ووضع بذلك أجواء تساعد المشاهد على الاندماج في جو وأحداث الفيلم والتي تتأزم تدريجياً حتى نهايته وإن كان من الملاحظ تأثر المؤلف الموسيقي في هذا الفيلم بموسيقى فيلم "الأب الروحي"، ولكن في فيلم "ناصر ٥٦" يصل إلى قمة نضجه الفني ليقدم موسيقى تعتمد على محاور موسيقية رئيسية يحركها بالتوازي مع أهم شخصية في الفيلم وأهم الأحداث التي تمر بها

أيضاً من منطلق مدرسة التعبير عن الجو العام أو مساعدة المشاهد على الاندماج في الجو العام للفيلم، والمستمع لهذه الموسيقى والتي طرحت للأسواق بشكل منفصل أيضاً سيجدها راقية ناضجة مكثفة وعلى الرغم من ذلك واضح للمستمع كل عنصر موسيقى فيها، أما في فيلم أيام السادات" استخدم المؤلف أربعة تيمات موسيقية كمحاور رئيسية لموسيقى الفيلم إلا أنه لم يوفق في صياغة الجزء العربي الأصيل والذي استخدم فيه المؤلف نغمة السيكاة ولكن أسند أدائها للوتريات في الجوابات وكان من المفضل إسناد أدائها لآلات الناي والقانون والعود للتعبير عن جو الريف المصري الأصيل الذي كان يحن إليه دائماً الزعيم السادات كلما مر بضائقة ما ولعل أبرز ما قدم ياسر عبد الرحمن من موسيقى الأفلام جاءت في فيلم (الإمبراطور – ناصر ٥٦) كما قدم الموسيقي المصري "مودي الإمام موسيقى أفلام طيبة اعتمدت على أسلوب الكيبورد تماماً في فيلمي "اللعب مع الكبار" و "الإرهاب والكباب" كما قدم خالد حماد موسيقى أفلام طيبة من نفسي أسلوب الكيبورد لفيلمي "صعيدي في الجامعة الأمريكية" و "همام في أمستردام".

## المراجع العلمية المستخدمة في البحث :

*************************


١- ترجمة أحمد الحضري. دراسات – موسيقى الأفلام السينمائية.

٢- د. زين نصار – الموسيقى المصرية المتطورة – القاهرة. – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٠.

٣- عادل حسنين – أيام وليالي "عبد الحليم حافظ" – القاهرة – أمادو – ١٩٩٨م.

٤- عادل حسنين – فريد الأطرش "لحن الخلود" – القاهرة – أمادو – ١٩٩٦م.

٥- مارسيل مارتن ترجمة : سعد مكاوي "اللغة السينمائية" : القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤م.

٦- ماكس بنشار ترجمة : محمد رشاد بدران – تمهيد للفن الموسيقي تأليف : القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٩م.

٧- منى البنداري، محمود قاسم، يعقوب وهبي : "موسوعة الأفلام العربية" – القاهرة – إيداع دار الكتب رقم ٣٣٤١، عام ١٩٩٤م.


*******************

# تجسيد الأسطورة فى فن الباليه

د. لمياء زايد (*)

## مقــدمه

بالـــرغم مـــن أن الفن قد ظهر مع وجود الإنسان على وجه الأرض، وتطـــور معـــه وتعددت أشكاله، وألوانه وخصائصه، وأغراضه، ودوافعه، فأن ظاهرة الفن ظاهرة معقدة، ومتشابكة في ترابطها، والعوامل التي تؤثر فيها ، ففي جوانب متعددة منها ما يتعلق بالشخصية الإنسانية أخرى ما يتعلق بطبيعة العمـــل الفنـــي ونجد أن الفن كان قد نشأ ملازما للإنسان منذ سعيه في سبيل كســب رزقه من عمله وظل هكذا حتى الآن، وهو يمثل ظاهرة إنسانية يكون فيها الإنسان فناناً أو متأملا للفن، أو متلقي له.

"والفـــن من وجهة نظر الفنان هو محاولة من جانبه ليعبر للآخرين أو ينقل إليهم شيء من خبرته الماضية، أو اتجاهاته، أو مشاعره وأفكاره الحاضرة ويجعلهـــا محسوســـة أو مجســـمة بطـــريقة يمكن إداركها" [1] وبالتعرف على الشخصـــية المـــبدعة يمكن أن نكشف عن طبيعة الوجدان الجمالي ونصل إلى

(*) مدرس بالمعهد للباليه، أكاديمية الفنون .

[1] – تومـــاس مونـــرو: الـــتطوير في الفنون "ترجمة محمد علي أبو درة، عبد العزيز توفيق جـــاويد، مراجعة أحمد نجيب هاشم ــ الجزء الأول القاهرة ــ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ــ ١٩٧١م – ص ٢٧

معـــارض شمولية ضرورية لتفسير الفن، فالفن مهما اختلف النقاد والفنانون في تحليله، ما هو إلا إحدى وسائل التعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه وخبراته في الحياة في قوالب فنية متعددة فكل إنسان من زاوية ما فنانا إذا كان قادرا على صياغة أفكاره ومادته التعبيرية في قالب يستطيع الجمهور بدوره أن يعي ما فيها ويتقبله ويتذوقه ويتأثر به، والفنون المسرحية هي الفنون التي تعتمد في صياغتها على التشكيل في الفراغ وعلى الزمن المخصص لذلك في آن واحد والتي يندرج تحتها عدة فنون تعتمد على ملىء الفراغ والزمان معاً.

"ويعتـــبر المسرح صورة فنية كسائر الصور الفنية، ووسيلة اتصال بين الفنان والمتفرج، ووسائل اتصال المسرح بالجمهور أكثر اتساعاً من وسائل أي صـــورة أخـــرى من صور الفن، والواقع أن المسرح هو المكان الذي تلتقي فيه جميع الفنون مثل الأدب، التصوير، النحت، العمارة ، والموسيقى والرقص ولكن كل هذه الفنون تستخدم في إطار حدود معينة [٢].

والرقص ظاهرة عالمية وجدت منذ فجر الإنسانية في كل بلد وحضارة وإن اتخذ اشكالاً مختلفة وسواء كان يعبر عن شعور أو موقف، فإن الرقص يعد بمـــثابة مـــرآة تعكس معتقدات ونفسية المجتمع، أو الجماعة، أو الشخص الذي يؤديه.

---

٢ – كارل التزويرت "الإخراج المسرحي ترجمة أمين سلامة ــ القاهرة ــ مكتبة الإنجلو المصرية ١٩٨٠ ص٩

"فالإنســـان لـــم يزاول الرقص بغرض الترفيه أو قطع الوقت، بل كان الـــرقص مواكباً لحياته وتاريخه، ولذلك أحسن بدواعيه في جسمه ولمس إيقاعه منسلكا في نفسه وبدنه، فعبر به عن مشاعره وآماله وأفراحه وأحزانه وطقوسه وعاداته وتقاليده، فقد عبر الرقص عن ملاحظته للطبيعة المحيطة به وعما يكمن في أعماقه وذاته" (٣)

وفـــي هذا الصدد أكد (تشلدون تشيني) "إن الحركة كانت وسيلة الإنسان البدائي للتعبير عن نفسه وعن أعمق مشاعره، حيث كان الرقص بدافع المسرة÷ ويكون الرقص طقسا دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص ويصلي لهم بلغة الـــرقص، ويشـــكوهم ويثنـــي عليهم بحركاته الراقصة" (٤) بعد ذلك بدأ الرقص يتطور فظهرت الرقصات الشعبية المختلفة ورقصات القصور والرقصات التي تقدم على خشبة المسرح.

فالرقص في حقيقته يعتمد اعتماداً أساسيا وكليا على جسم الإنسان ومدى إمكانية توظيفه ليعبر بالحركة، وبطبيعة الحال هو نوع من الفن متعدد الأشكال والأنـــواع ، لكننا سنختص بالحديث عن نوع من أنواع الرقص وهو البالية فهو فـــن راقـــي، معبر، شامل، "مركب مرئي مسموع أو مكاني زماني مشترك مع

---

٣ – عادل عمر عفيفي ــ نحو دراسة علمية للرقص الشعبي العربي ــ مجلة الرقص المعاصر ــ أكاديمية الفنون ــ المجلد الأول ــ العددان الثالث والرابع ــ ١٩٨٧ ص ١٣٣.

٤ – تشلدون تشيني ــ تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة ــ ترجمة دريني خشبة ــ الموسيقية المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٣ ص ١١

بعض الفنون الأخرى في أحتوائه على عناصر التشكيل والموسيقى والدراما، بيد أن أهم ما يميزه الحركة الراقصة المعبرة الصامتة" [٥].

ففن الباليـة بجانب التعريف السابق له ظهرت لعروضه العديد من التعريفات والأوصاف "فهي مجموعة فنون من نوع خاص، وهي ليست بالحسية المطلقة ولا بالعقلية المطلقة ولكنها مزيج بين الحس والعقل، الحس في المضمون والعقل في الوسيلة التي ينتقل بها هذا المضمون"[٦].

ويتكون عرض البالية من عدة عناصر فنية هي الرقص الكلاسيكي، والرقص الشعبي المسرحي، والرقص التاريخي، والرقص المزدوج، والرقص الحديث ، ويعتمد عرض البالية أيضا على الموضوع أو القصة والموسيقى والديكور ، والملابس، والإضاءة ، والحركة الراقصة، وأداء المؤديين، والتكوين الحركي، والحركة الراقصة إما أن تؤدي بشكل فردي أي راقص واحد أو راقصة واحدة، وإما أن تؤدي بشكل مزدوج أي اثنان من الراقصين يؤدون الحركة الراقصة معاً وأخيراً ممكن أن تؤدي بشكل جماعي أي يؤدي عدد من الراقصين يزيد عن اثنان الحركة الراقصة ويربط جميع هذه الأشكال عنصر هام جداً هو عنصر التكوين الحركي فهو هام في عرض البالية بصفة عامة وبصفة خاصة.

---

٥ – أحمد حسن جمعة: مؤلف البالية ـــ المهن التمثيلية العدد السابع الثاني ١٩٩٣ ص ٧٦.

٦ – يحيى عبدالتواب : فن البالية والأدب مجلة فصول المجلد الخامس العدد الثاني يناير/ فبراي، مارس ١٩٨٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـــ القاهرة ١٩٨٥ ص ١٢٦.

"إن عناصر البالية من خطوط وألوان وكتل لابد وأن تنصهر من بوتقة واحدة لتصبح طاقة من الأنفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعاً ونغماً نتبعه بأعيننا على خشبة المسرح، وهذه العناصر تكون فيما بينها العلاقات المختلفة التي يمكن الحصـــول علــيها بطريقة معبرة تخدم السياق الطبيعي للأحداث الدرامية للعمل الفني ككل في البالية.

وإذا كانــت الخطوط والألوان والكتل تشكل عناصر رئيسية في البالية فـــإن هناك عناصر أخرى لا يمكن التغاضي عنها في فن البالية، فإن فن البالية يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي وتعطيه مميزات خاصة، وإن انصهار هذه العناصر جميعاً بعضها مع البعض الآخر لهي الرسالة المرئية التي يرغب الفنان وفنان البالية بصفة خاصة في توصيلها للمتفرجين"[٧].

هذا وقد تعددت أشكال وعروض البالية وتنوعت ، فهناك عروض ذات موضـــوع مـــا ، وعروض أخرى بدون موضوع، وعروض ذات فصل واحد، وأخـــرى أكـــثر مـــن فصل، وهناك عروض ذات مشاهد قصيرة وأخرى ذات رقصات جماعية ومزدوجة ومنفردة، "فهي مجموعة خبرة من نوع خاص، وهي ليســت بالحســية المطلقة ولكن مزيج بين الحس والعقل، الحس في المضمون، والعقل في الوسيلة التي ينتقل بها هذا المضمون"[٨]

---

٧ – طارق محمود محمد الكلي ــ الأثر الدرامي للتكوين الحركي في فن البالية، اكاديمية الفنون ـــ القاهرة ــ رسالة ماجستير ١٩٨٢ ص ٧٥.

٨ – أحمد حسن جمعة ـ مؤلف البالية ــ مجلة تياترو ــ القاهرة ــ نقابة المهن التمثيلية ــ العدد السابع ــ ١٩٩٣ م ــ ص ٧٦.

وهنا نحاول أن نتطرق إلى عرض البالية ذات الموضوع، لأن أكثر عروض البالية كانت تقوم على موضوع ما، وأن هذه الباليهات كانت ترتبط بموضوعات مأخوذة عن عن بعض الأساطير وباليهات أخرى مأخوذة عن الأدب، ومع ارتباط فن البالية بالأدب ظهرت أعمال ملحمية في فن البالية مثل (مشاعل باريس) موسيقى اسابيف (شاعري ـ ملحمي) مثل بالية زهرة الصخر موسيقى براكوفيف (ملحمي ـ درامي) مثل بالية سبارتاكوس موسيقى خاتشا دوريان أو (باليه ـ قصة ) مثل بالية سندريلا موسيقى براكوفيف ونتعرض بالدراسة التحليل لعرض البالية الذي يعتمد على الأسطورة لأن أشهر عروض البالية والتي تعرض في جميع مسارح البالية العالمية تقوم على الأسطورة والجدير بالذكر أن أول عرض في التاريخ كان أساس موضوعة مقتبس من اساطير "الادويسا" لهو ميروس.

وقد يكون هذا الاختيار ـ للاسطورة ـ كأساس لموضوع عرض البالية ، لأحتوائها على العديد من المضامين والمعاني الإنسانية والعلاقات البشرية، وكذلك الخيال والحب، والرقي بالمشاعر التي يحتويها الإنسان. كذلك نرى أن الأسطورة بها من الثراء بحيث تدفع مؤلف الموسيقى على كتابة ارق الالحان واعزب النبرات في موسيقى البالية، كذلك لها من التأثر على مخرج البالية choreog rapher بأن يبدع ويكون الحركات الراقصة ويصمم البالية، ونفس الحال مهندس المناظر ومصمم الملابس.

وهكذا سوف نتعرض إلى أول بالية في التاريخ والذي كان "بالية الملكة الكوميدي" الذي عرضيفندق "بوريون" في باريس في ١٥٨١/٨/١٥، اما لماذا

سـمي بالكوميـدي فالكلمة في ذلك الوقت كان تعني "درامي" وهو درامي لأن اساس موضوعة مقتبس من "الأدب" لهو ميروس، موسيقى دي بوليو، وسالمون شـعر لاشـينيه، واخراج (بلنزار دي بورجوازية ) وقد اشترك في ادائه رجال الـبلاط، وكان العرض يحوي الكلمة والموسيقى والغناء والمشاهد الدرامية [٩] وهو بالية "تسير تسيا".

وقـد اخـتار (بالـتازاردي بوجوايو) موضوع أسطوري عن الساحرة (تسيرتسـيا). وصمم العرض بطريقة مبهرة ومكتملة وان كان الأشخاص الذين يـؤدون الأدوار ليسـوا على درجة من التطور ، فقد ركز محور الأنتباه على البطلة التي تؤدي دور الساحر (تسيرتسيا).

وايضـا اسـتطاع (بوجوايـو Beaujoreux) بخياله الفني أن يطور العرض فزين المشاهد المسرحية بإضافات قيمة.

وقد كتب (بوجوايو ) في كتابه البالية الكوميدي للملكة:

"أنني اعترف أن الرقص قد أخذ المكانة الأولى، والجوهر المكانة الثانية وبهذه الطريقة أنعشت وأرغمت البالية على الكلام والكوميديا على النطق بالغناء والموسيقى مضيفا أيضا المشاهد النادرة القيمة والزخارف. عاملا بالمثل القائل الجسيم السليمي في العقل السليم. [١٠]

---

[٩] – يحيي عبدالتواب: فن البالية والأدب مجلة مفصول المجلد الخامس العدد الثاني يناير فبراير ، مارس ١٩٨٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٥ ص ١٢٧.

[١٠] BEAUJOYUXB. de ballet Comique de la Royne. Torino, ١٩٦٥, p.p ٢٤-٢٥

امـــا العرض الذي قدمه (بوجوايو) "فقد عرض في قاعة محاطة بدهليز من طابقين ذو ثلاث جهات ، وأعدت أماكن خاصة للأسرة المليكة وكبار الزوار في المنتصف قرب المسرح.

وفـــي الجهة القابلة نظم مسرحا عبارة عن حديقة (لتسيرتسيا) الساحرة وعلق في الحديقة جرس ذو برجين، وشوهد في الأفق مدينة كبيرة، وزينت القبة السماوية بزجاج مختلف الألوان وشمعدانات ذات لمبات زيتية وأتخذ في جوانب الحديقة أماكن لخروج الممثلين والموسيقيين.

وفي مغاره جلس عازف المزمار (بان) واخذت الحوريات أماكنهن في الفجوات ، وعلى اليسار وتحت القبة الذهبية المغطاه بالسحب أختبأ الموسيقيون، ومـــن فـــوق سطح المسرح انسدلت سحابة حيث يهبط (ميركوري) و (يوبيتر) طـــوال أحـــداث المســـرحية وكانت ملابسهما الحريرية الذاهية الألوان مطرزة بالحلي الذهبية والفضية.

بعـــد المقدمـــة الموسيقية خرج من حديقة (تسيرتسيا) الأسير الذي كان يـــرتدي ملابس فضية مطرزة بالأحجار الكريمة توقف الأسير أمام الملك وأدى التحـــية ثـــم غـــنى مونولوج طويل في صورة شعر وضع فيه البداية الصامتة للفصـــل وعـــبر عـــن كيفـــية انقاذه من الساحرة التي استدرجته وقيدته داخل القصـــر.... ثم ظهرت (تسيرتسيا) الساحرة رافعة صولجانها الذهبي إلى أعلى باحثة عن الأسير الذي أفلت من السجن.

وقد قامت بدور الساحرة سيدة من البلاط وكان يجب عليها هي والبطل الذي يمثل أمامها أن تتقن فن تحريك عضلات الوجه والإيماءه والكلام.

وبعد دهشة الحاضرين من هذين المشهدين: "الأسير الهارب وتسيرتسيا الغاضـــبة ظهرت ثلاث جنيات كانت ذيولهن المنقسمة إلى شطرين ملفوفة إلى أعلى ومشبوكة في الكتف وشعرهن المنـسب والممتزج بخيوط ذهبية تتدلى حتى الخصر وفي يد كل منهن مرآة ذهبية واثناء ظهورهن قاموا بالغناء وكانت ترد عليهن واحدة من المغارة ثم اختفت هذه الشخصيات مرة أخرى" [١١]

" وفـــي الحـــال دخلـــت مركبة بها نافورة متعددة الطوابق وعليها آلية الـــبحار، في الطبقة العليا تربعت عليها الوصيفات تتوسطهم الملكة، وفي الطبقة السفلى جنيات البحر وعلى رأسهم الآلهة (جلافكي) و (منيتدا).

غـــنى (بولـــيو) المؤلـــف الموسيقى الدور الرئيسي وغنت زوجته دور (فيتيدا) وبذلك قدموا ثنائي صاحبهما فيه الكورس من بعيد. ثم هبطت الوصيفات مـــن أماكنهـــن إلى الصالة وظهر خمسة من عازفي الكمان بدأوا يعزفون أول مقطوعة في مخرج البالية ليرقص عليها الوصيفات[١٢]

" ثم بدأ المقطع الثاني للبالية وفيه رقصت الملكة الأم مع الحوريات في تكويـــنات واشكال هندسية مختلفة. وأخيرا أدى العازفون في الجزء الأخير من المشهد مقطوعة مرحة جداً تحت عنوان "الجرس"[١٣]

---

[١١] . I Bid, p.٧

[٢]. I Bide, p.٩

[٣]- I Bid, p.١٠.

"وعندما سمعت (تسيرتسيا) موسقى الجرس خرجت إلى الحديقة وبعنف شـديد رفعت صولجانها عاليا واقتربت من الحوريات وأخذت تلمسهن بالتناوب فـتجمدن فجـأة كالتماثيل ، قامت بلمس العازفين أيضا فتجمدوا ولم يستطيعوا الغـناء أو الغـزف وعـادت مـرة أخرى إلى الحديقة وقد ملأها الغرور لأنها اسـتطاعت أن تتغلب على شجاعة الحوريات الفائقة، ولكنها لم تستطع الوقوف كثيرا حيث دوي صوت رعد وهبط (ميركوري) من السحابة غني أغنية بعدها أحـيا الحوريات وعازفي الكمان وبدأو في العزف والغناء والرقص مرة أخرى وكأن لم يكن أي سحر على الاطلاق. [١٤]

بـدأ المشهد بأن خرج (بان) من غابته ويرافقه ثمانية من الكائنات وهم مسـلحون، وتقدمـت هـذه الفـرقة بخطـوات بطيئة نحو المكان الذي تقطنه (تسيرتسيا) بعد أن أدت التحية للملك. وسارت (مينرفا) في أثرهم وبجانبها اثنين من النبلاء.

تقدم (يوبيتر) مفرده وخلفه أربعة من الحراس حاملين الأقواس ، وبهذا التشـكيل بـدت هذه القوة وكأنها كتيبة من الجنود المقاتلين متجهة إلى حاصر واحتلال حديقة (تسيرتسيا) لتحرير الحوريات ( وميركوري) المسحور" [١٥].

---

١٤. I Bid, p.١١.

١٥ - I Bid. P. ١٢

"وفـــي بـــادي الأمـــر تماســكت (تسيرتســيا) بالصمت وأخذت تلوح بالصـــولجان بيد وتدق الجرس المعلق في برج قصرها باليد الأخرى، ثم غنت بعد ذلك منولوج شعري لكن استأنف الآلهة في الهجوم عليها.

وبعـــد أن انتهى هذا المشهد سار الآلة بحفاوة حول القاعة وهو يجرون (تسيرتسيا) وهي منكسة الرأس ثم تقدموا نحو الملك لتأدية التحية سلمت (مينرفا) صـــولجان الســـاحة إلـــى الملك وعاد الحراس إلى أماكنهم (وبان) على غابته وأصبحت القاعة خالية تماماً.

بـــدأ العـــازفون بعد ذلك في العزف فخرج الحراس وظهرت الحوريات ووقفوا في صفين متقابلين واتحدوا جميعا وكونوا النهاية العظيمة. (١٦)

ومـــن الطريف أن هذا العرض قد استمر حوالي خمس ساعات "اذ بدأ العرض من الساعة العاشرة والنصف مساءا وحتى الثالثة والنصف صباحاً (١٧). كمـــا نســـب (بوجوايـــو) عرضه هذا إلى الاوبرابالية في آن واحد "فقد للأوبرا والبالـــية متقاربيـــن أكثر مما تصنعه بصفة عامة الأوبرا الإيطالية وبعد نجاح المخرج (بوجوايو) في عرض بالية (تسيرتسيا) والذي اعتمد فيه على الاسطورة كموضـــوع للعمل الفني. حدث تغير في تاريخ مسرح البالية، اذ تطورت فنون

---

[٢]– إيطيب نجيب البيلاوي ، الشخصية الكوميدية والتراجيدية وتجسدها في البالية الكلاسيك "القاهرة، ١٩٨٢ ص ١٠ رسالة ماجستير.

[٣]– نفس المرجع ص ١٤

الرقص وفنون الموسيقى، وظهرت العديد من الدراسات كما في الموسيقى وفن الرقص.

وبالــية (تسيرتســيا) القائم على الأسطورة كموضوع للعمل اتحدث فيه مجموعة من الفنون وهي المشاهد التمثيلية والغناء والموسيقى والرقص الذي لم يســتحوذ على ربع من أي مشهد من المشاهد" [١٨] كذلك كان للديكور والملابس اهمية قصوى في العمل.

وعــرض بألية (تسيرتسا) لم يمكن عرضه مرة أخرى لظروف انتاجه الهائلة ولكن هناك بالية آخر قام على الأسطورة منذ عرضه الأول في ٢٨ يونيه عــام ١٨٤١ وحتى الأن على مسارح البالية وهذا العرض هو بالية جزيل الذي ظهــر من ظهور الرومانتيكية. وقد جاءت الرومانتيكية في جميع أنواع الفنون وعلــى رأسها فن البالية الذي استخدم الرومانتيكية في عروضه بشكل واضح. وبالرغم من أن الرومانتيكية لم تصبح مذهباً فنياً إلا بعد قرن ونصف من ظهور الكلاســيكية فأنها لم تكن ثورة على الأصول الكلاسيكية فحسب، بل رفض كل القوالب والقيود الفنية حتى تحرر العبقرية البشرية وتنطلق على سجيتها.

والرومانتيكــية اتجاه في الشعر والأدب والمسرح والموسيقى والاوبرا والبالــية والفــن التشــكيلي وباقي الفنون الأخرى، وهذه النزعة قد ظهرت في اواخــر القــرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر اذ يقول عنها الشاعر الألماني

١- نفس المرجع ص ١٤

(هنري هيني) هي مذهب الانطلاق مذهب العاطفة والحرية والمذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالمْ الروحنيات الغير محدود.

وفـن البالـية ـ كسـائر الفـنون الأخرى ـ قد تأثر بهذا الاتجاه تأثرا واضـحا، فظهـرت ظواهـر جديدة على البالية الكلاسيكي التي الارتكاز على موضوعات ذات صبغة قومية لمعالجة عذاب الإنسانية وحزنها وحبها وسعادتها ومعالجـة الصـراع بين الشخصيات والطباع الإنسانية ومعالجة من أجل البقاء والوجود والحياة، كما استخدمت الأماكن الواقعية لأحداث الموضوع سواء قرية كانـت أو سوق أو مدينة، أو غابة، أو منزل كما ساعد على ابراز الشخصيات والأنماط المختلفة، استعمال الملابس الوطنية واستخدام بعض الحركات الشعبية الراقصـة المميـزة التـي تساعد إلى ابراز معالم الشخصية ومعالم العمل ككل علاوة على ذلك فقد أصبح تكتيك الرقص اصعب بكثير مما كان عليه اذ ظهرت حركات كثرة معقدة سواء بالنسبة للخطوات التي تؤدي على الأرض أو بالنسبة للحركات والقفزات العالية والتي تؤدي في الهواء مع استبدال الحذاء ذو الكعب العالـي بحـذاء خفيف بدون كعب يساعد على اداء الخطوة والحركة التكتيكية بسهولة، غير هذا فقذ ارتفعت السيدات من أداء الحركات على كل القدم أو رفع الكعبيـن لأعلى إلى اطراف الأصابع أي على (البونت) Point كأسلوب جديد للرقص اذ أحدث هذا الأسلوب ثورة في عالم البالية الكلاسيكي وساعد على تغير ملابـس الـرقص ايضا، فبدل من استعمال الفستان الطويل الذي يغطي السيقان

باستخدام أخر قصير لكي يكشف عن عمل وأداء حركات القدمين والساقين إذ تطور هذا الفستان بعد ذلك وأصبح الرداء القصير جداً المسمى (بالتوتو) TUTU والذي يستعمل حتى يومنا هذا كفستان مميز للرقص الكلاسيكي النسائي، غير هذا فقد زينت الراقصة رأسها بأكاليل الزهور لكي يجعلها أكثر روعة وجمال، مستوحاه هذا التقليد من الاغريق القدماء.

أضف لذلك التوافق بين أدوار السيدات والرجال وتكوينات راقصات وراقصين المجموعة مع الراقصة المنفردة والراقص المنفرد فأصبح العرض أكثر ترابطا وانسجامية وهذا الشكل النهائي للبالية الرومانتيكي لم يتكون إلا في الثالث الثاني مني القرن التاسع عشر مبتدأ بفرنسا ثم ايطاليا ثم روسيا.

"أما بالية جيزل فقد كانت فكرته للكاتب والناقد الفرنسي (تيوفيل) عندما كان يقرأ كتابا عن المانيا للشاعر (هنري هيني) واستوقفته فقرة فيه فبعث يقول (لهيني) "عزيزي (هنري) عندما كنت أقرأ كتاب القيم عن المانيا توقفت عند جزء عظيم هو عن الفتيا اللاتي يحبن الرقص ويموتن قبل العرس ولم يرو سعادة في الحياة أو في الحب فهذه الفتيات لا يستطعن أن يرقدن في مقابرهن فقلوبهن ميتة أما في أرجلهن مازال حب الرقص يدق فيها لهذا يقمن في منتصف الليل ويرقصن مع أول شاب يقابلهن طوال الليل حتى أن يموت" (١٩)

---

[1]- عادل عمر عفيفي: جيزيل من روائع البالية العالمي "مجلة المسرح التي تصدر عن نقابة المهن التمثيلية العدد السابع يونية ١٩٨١ ص ٤٧ .

وهذه أسطورة موجود في حكايات شعوب عديدة أخذها (هيني) ووضع علـيها قصـيدة كاملـة أوحـت (لجوتيه) ولصديقه (ج.أ.ف. سان ـ جورج) بموضوع لبالية رومانتيكي جديد، وعليه وضعا معا السيناريو لهذه الأسطورة مع بعض الاضافات والتغير فخرج لنا باليه من فصلين تحت اسم (جيزيل).

تدور أحداث الفصل الأول في احدى القرى الألمانية، حيث تحب الفلاحة الصغيرة _(جيزيل) الأمير (البرت) المختفي في زي أحد الفلاحين ، فهي تلعب وتـرقص معـه ولكـن يكشف أمر (البرت) حارس الغابة (هانز) والذي يحب (جيزيل) أيضا اذ ساعدته الظروف بحضور والد (ألبرت) للقرية حيث كان في رحلة صيد وأتى للراحة ومعه خطيبة (ألبرت) (ماتيلدا) وتعرف (جيزل) الحقيقة فلـم تـتحمل هـذه الضربة خصوصا وأنها مريضة بالقلب فتصاب بالجنون ثم تموت.

أمـا أحداث الفصل الثاني فتدور عند المقابر، اذ يجتمع المتوفيات، وقد أصـبحن أشباحاً عند البحيرة يرقصن حولها. واذا (بهانز) يأتي لتقبر (جيزيل) فتفاجـئه الأشـباح وترقص معه ثم تلقى به في البحيرة لأنه المسئول عن موت (جيزيل). ثم يدخل (ألبرت) نادما على ما حدث لحبيته فتحيط به الأشباح لتنتقم مـنه لكن (جيزل) تدافع عنه أمام (ميرتا) رئيستهن لأنه حبيبها وبعد أن تصفح عنه (ميرتا) تعود بعد ذلك (جيزل) إلى قبرها ويظل (ألبرت) حزينا على حبيبته وعلى مصيرها.

استطاع جوتيه وسان ـ جورج عمل موضوع وسيناريو له فكرته وفلسفته من هذه الأسطورة فلم يكن صراع بين الخير والشر أو الانتقام والقسوة فقط بل كان أيضا معالجة الحب الأنساني ، معالجة الحب الصادق الخالد أي معالجة الموضوعات التي ينهجها الأتجاه الجديد للرومانتيكية.

واضح أن الفصل الأول من بالية (جزيل) فصل واقعي في أحداثه ومكانه وأشخاص ومعالجته أما الفصل الثاني فهو خيالي تدور أحداثه عند المقابر، وأشخاصه أشباح وأطياف تخرج من القبور وترقص مع أشخاص لم يموتوا بعد بجانب هذا فنلاحظ أن دور البطلة هنا دور ديناميكي ففي الفصل الأول وفي مشهد الجنون والمتوت تجري إلى (ألبرت) وترتمي في أحضانه معلنة وهي تموت عن حبها له بالرغم مما حدث معلنة عن قدرتها على الحب، أما في الفصل الثاني وهي في عالمها لآخر مجرد شبح تدافع عن حبها وتكافح من أجل حبها الخالد فهي لم تنجح فقط في الدفاع عن (البرت) بل جعلت (ميرتا) وهي رمز للأنتقام والقسوة والموت، أن تصفح عنه وتتعاطف معه وتحس بألامه الإنسانية.

يقول (الان وودوار) ان جوتيه وسان ـ جورج قد كتبا سيناريو هذا العمل في ثلاث أيام فقط.

كما يقول (لان وودوارد) أن (أدولف آدم) قد كتب موسيقى هذا البالية في عشرة أيام فقط وبالرغم من هذه المدة القصيرة فقد جاءت الموسيقى دراسة

عمـــيقة معبرة عن المضمون والاحداث والشخصيات اذ استطاع (آدم) أن يعالج كـــل المواقف وكل المشاعر وكل الخلجات بكل دقة واحساس مرهف، وشفافية، فكانت من أروع ما كتب للبالية الرومانتيكي أو قل للبالية العالمي عامة.

واعتقد أن أحسن تقدير لهذه الموسيقى ما كتبه (تشايكوفسكي) نفسه في منكرته يوم ٢٤ مايو عام ١٨٨٩ اذ قال فيها "اني قد قرأت موسيقى باليه جزيل للمؤلـــف الفرنسي (آدم) بكل دقة وامعان وكم ساعدتني في تأليف الجمال النائم الذي أكتبه الآن".

أخذ مخرجا العرض (جان كوالي ) و (جولي جوزيف بيرو ) السيناريو والموســيقى وبدأ العمل على الفور ليقدما لنا عرضا جديداً في اسلوبه وتكوينه ومعالجته الراقصة (الكوريوجرافي) (CHOREOGRAPHY) .

الديكـــور في بالية (جيزل) كان ينقسم إلى مذهبين فقد استعمل مهندسة (سيسيري) في الفصل الأول المذهب الواقعي فجمد لنا صورة لقرية صغيرة ففي خلفـــية المســـرح لوحـــة جـــبال وغابات وعلى يمينه كوخ وعلى يساره منزل (جـــيزيل) المتواضع مع وجود أريكه وجزع شجرة مقطوع وكراسي ومنضدة وأشـــاء أخـــرى يستعملها الفلاحين ، أما في الفصل الثاني فقد استعمل المذهب الرومانتيكـــي الخيالـــي اذ نحـــن بصدد غابة بها قبور وبحيرة وبجانب هذا فقد اســـتخدم بعض التكنيك المسرحي للديكور مثل طيران جزيل من يمين المسرح (أي مـــن قبرها) واشعال أوراق الشجر باللون الأحمر والأزرق، وهذه سمة من

سمات المذهب الرومانتيكي اذ ظهرت ظواهر جديدة أيضا في الديكور المسرحي لم تكن موجودة من قبل.

أمـــا الملابـــس فقد خضعت لنفس المذهبين السابقين ففي الفصل الأول كانت واقعية فهي ملابس شعبية قومية للفلاحين والفلاحات والأمراء والجنود ، أمـــا الفصل الثاني في خيالية إذ يلبسن الأشباح فستان أبيض حتى أسفل الركبة وعلى ظهورهن أجنحة صغيرة وهذه الأجنحة ما هي إلا تقليد ــ جاء به المذهب الرومانتيكي ــ مع استعمال أكاليل الزهور على الرأس المستوحي من الأغريق القدماء.

كذلـــك الإضــــاءة قد لعبت دورها المطلوب ففي الفصل الأول تحدد لنا زمـــن الأحداث نهار مشمس واقعي أما الفصل الثاني فهي تعطي لنا الاحساس بانعكـــاس ضـــوء القمـــر على البحيرة وبالليل المقمر ثم بعد ذلك ــ وفي نهاية العـــرض تضــــي قلـــيلا معلنة قدوم الفجر أي تعطي لنا الاحساس الرومانتيكي الحالم.

وبالـــية جيزل يعتبر نموذجا جليا من نماذج الباليهات الرومانيتيكة التي يعتبر فيها التكوين الحركي والتشكيلات الجماعية أساساً التجسيد الحركي المعبر عن الدراما الخاصة بالموضوع، كما يعتبر تجسيداً واضحا للتعبير عن الموقف الواقعي وكذلك عن الموقف الأسطوري أو الخيالي.

وفـــي الفصـــل الأول مصمما العمل الحركات الكلاسيكية الراقصة التي تؤدي على الرض مع بعض حركات شعبية بسيطة للمجموعة بجانب البانتوميم والتمثيل فرقصة (جيزيل) المنفردة لانجد فيها حركات قوية عالية في الهواء أو طائرة.

حـــتى دور (البرت) فحركاته قليلة وبسيطة وأغلب الدور تمثيل أما دور (هانـــزل) فهو من أوله إلى آخره تمثيلي بحت ومع هذا فقد كانت المعالجة هنا ســـليمة اذ أن تطور الفصل طبيعي سلس ونهايته قوية جعلت الجمهور يتجاوب مع الأحداث ويتعاطف مع الأبطال.

أم الفصـــل الثاني فقد جاءت معالجته الراقصة (الكوريوجرافي) مختلفة تمامـــا عـــن الفصـــل السابق اذ احتفظ (كورالي) و (بيرو) له بالحركات القوية التكتيكية الطائرة سواء للأبطال أو لراقصات المجموعة.

بالـــرغم من أن باليه جيزيل يعتمد على الحركة إلا أنه يعتمد كذلك على بعض الخطوط والأشكال الهندسية، التي توجد بمجرد المصادفة ، ولكنها وجدت وخططـــت بحيث يكون لها تأثيرها الفعال في فهم العمل الدرامي، ولكي تكون ترجمة حقيقة واقعية ومعبرة عن شخصية كل فرد في هذا البالية. فمثلا شخصية هانز التي قلنا أنها شخصية مندفعة متهورة متشرعة، وقلنا أن هانز جيزل محب مـــا خطوطـــه ومـــا تصرفاته التي يؤديها على المسرح بحيث تحكم عليه بهذه الشخصية؟.

"عندما يفتح الستار بعد مقدمة موسيقية يستعرض فيها المؤلف الموسيقى بعــض أحــداث الفصل الأول ــ على منظر مقابر العذاري ــ ترى في مقدمة يســار المســرح قبر جيزل وقد وضعه مخرج البالية في هذه النقطة على وجه الخصــوص لأن هذه النقطة تعد من أكبر نقاط المسرح أهمية، ولأن القبر معناه الموت، ووضعه على يسار المتفرج يؤكد أن الموت هو أقرب شيء لكل البشر مهمــا طال عمر الأنسان، ومهما كان موقعه في الحياة ، أذ لابد لكل انسان أن يذوق كأس الموت"[٢٠]

و(أبــرت) هنا أصبحت حركاته أقوى واصعب مثل خطوة قذف الساق (الكبيرة ودوراته في الهواء و (ميرتا) كانت كل حركاتها متتالية دائرية حلزونية حــتى (هانزل) الذي أدى دوره في الأصل كله تمثيليا، هنا يجري ويقفز ويدور ويستعمل حركات طائرة قوية مثل حركة وهذه الحركات والخطوات لانراها في الفصل الأول من العرض.

ويلاحظ المتفرج في الفصل الثاني وجود حركة للايدي تتكر دائما وهي وضــع اليديــن علــى الصدر متقاطعين والكفين متجهين للجسم ، وهذا التقليد اســتخدمه الفراعــنة لموتاهم، وكذلك الكاثوليك من بعدهم وأراد (كورالي) أن يســتعمل هذا الشكل للايدي لسبب رئيسي وهو أن يشعر المتفرج بأنه في عالم

---

[١]– أحمد حسن جمعة: الدراما الحركية الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ٤٦.

الموتـــى أذ أن كل الحركات التي تؤدي تبدأ من هذا الشكل وتعود إليه في نهاية الفصـــل الثانـــي حيث يتركن راقصات المجموعة هذا الشكل وبقين بأداء حركة الجـــزع للخلـــف مـــع رفع الأيدي لأعلى الراس والجلوس على الركبة اذ أراد (كورالي) هنا أن يخفف من تأثير جو المقابر على المتفرج حتى (جيزل) عندما تـــرقص الأداجو) مع (ألبرت) والذي يعتبر أجمل أجزاء البالية لم تستعمل هذا الشكل للأيدي إلا قبل اسدال الستار دليلا على أنها ترجع عالمها الأخر، أي عالم الموتـــى فـــي حين أن (البرت) يودعها بيده وبعينه ثم يسدل الستار وهو حزين على (جزيل) هذا بخلاف التناسق بين ما يؤديه الأبطال والمجموعة من حركات وبيـــن الموســـيقى أذ أن (أدم) و (كارولي) و(بيرو) لم يقدموا لنا عرضا عاديا للبالية بل قدموا لنا سمفونية راقصة فعلى هذا النحو عرض لنا بالية (جيزل) في ٢٨ يونية عام ١٨٤١ في باريس ليحوز على اعجاب النقاد والجمهور ليس فقط في فرنسا ولكن في جميع أنحاء العالم بعد ذلك.

اعـــتقد أن نجـــاح وشـــهرة بالية (جيزل) واستمرار عرضه في جميع مسارح البالية في العالم يوم عرضه في ٢٨ يونيه ١٨٤١ وحتى الأن يرجع إلى موضـــوعه الرومانتيكي الذي يدخل قلب كل متفرج وكيفيه معالجته والأنسيابية والنســـجامية بيـــن الحـــركة والموسيقى والإداء والديكور والملابس والتكوينات الفـــردية والجماعية أي كيفية معالجته وتجسيده وكل هذه العوامل قليلا جداً أن تجدهـــا في أي عرض آخر ولهذا فإن اجزاء من هذا البالية تقدم في المسابقات

العالمـــية للبالـــية مثل (الاداجو) الذي تقوم به (جيزيل) مع (ألبرت) في الفصل الثانـــي هذه لقوته ودقته ورقته كما أنه برهان للراقص والراقصة على مستواهم الفني وامكانيتهم وحرفتهم.

وجديـــر بالذكـــر أن بالية (جيزل) عرض في مصر لأول مرة في عام ١٨٦٩ بمناسبة افتتاح قناة السويس ودار الاوبرا المصرية كما قدمته فرقة بالية القاهرة عام ١٩٦٨ وقد رقص هذه المرة الفتيات والفتيان من بنات وأبناء مصر بالـــرغم مـــن صـــعوبة العمل فقد قدموا عرضا جاداً ومشرفاً كما أن الجمهور المصري كان متجاوبا مع الموضوع والموسيقى مع كل حركة وإشارة وتكوين وإيمائـــه ونلاحـــظ تذوقه لهذا البالية من تصفيقه المتزايد بعد كل رقصة أو كل فصل.

بـــدون شك أن باليه (جيزيل) خطوة شاسعة جرئية في عالم البالية ليس الرومانتيكي فحسب بل والعالمي أيضا.

رقص يوم الافتتاح كل من الراقصة الشهيرة (كارلوتا جريزي) في دور (جيزل) مع الراقص (يسيون بيتيبا) وهو الأخ الأكبر للمخرج ماريوس بيتيبا و (جريـــزي) في دور (جيزل) قد مزجت الحركة الدقيقة النظيفة القوية مع التعبير والتمثيل الجيد فلم تقدم خطوة أو حركة أو إيمائه ليس لها معنى وليس لها مكانا، وهـــذا مـــا ســـاعدها علـــى توصـــيل مضمون وفلسفة وخصائص الشخصية للجمهـــوري، أمـــا ٠ليســـيون بيتيبا) فقد تميز بالأداء التمثيلي والتعبير الصادق

واستطاع أن يقدم دور (جريزي) لوحة رومانتيكية شاعرية حالمة وخصوصا في نهاية الفصل الثاني من العرض.

وبالرغم من أن بالية (جزيل ) قد عرض في ٢٨ يونيه ١٨٤١، إلا أن مازال يعرض حتى الان، وهذا راجع إلى موضوعه الذي يلائم الوقت الحالي، فنجد أن كل فتاة معاصرة تجد في نفسها صورة طبق الأصل على الفتادة (جيزل) فكم من فتيات قد أحببن بكل جوارحن ثم صدمن في حبهن، وكم من فتاة لها فتى الاحلام الذي تنتظره منذ تحرك ما يسمى بالحب في قلبها.

إن الموضوع الذي قام على الأسطورة له ابعاده الانسانية في المضمون فهي اسطورة عن الحب والنغمة والتطهر والانتفاع والندم، وهذا الموضوع جعل المؤلف الموسيقى (ادودولف آدم) أن يبدع أجمل الموسيقى واحلى الالحان وأشهرها والتي عاشت وتعيش وسوف تعيش في المستقبل.

مصممي العرض ابدلوا اجمل التصميمات وأحكمها وأدقها وأجملها في بخروج العمل بهذا الشكل المؤثر على وجدان المشاهد.

أن الاسطورة لها مذاق خاص بها ولها وقع إيجابي على المتلقى بحبها ويتعلق بها ويتعاش معها أن تجسيد الأسطورة من خلال عرض البالية يعتبر ثراء فني وانساني وحضاري يجب أن يحافظ عليه حتى يرتضي بالمشاهد ويرفع من تذوقه الفني ويرهف احساسيه الإنسانية.



# اللازمات الضوئية باعتبارها مدخلا للتعبير المرئى عن الشخصيات فى الأفلام الروائية

د. ناجى وديد فوزى (*)

## مقدمـــة

من المرجح أن مفهوم " الإضاءة السينمائية " ، على وجه التحديد ، لم يكن معاصراً لنشأة الفن السينمائى ، فهو مفهوم يرتبط بتخطى وظيفة الإضاءة لمـــرحلة التسجيل الضوء – كيميائى للنصوع المرئى أو للألوان ، لتصبح الإضاءة عنصراً أساسياً فى تكوين الصورة السينمائية ، وأيضاً لكى تصبح هـــذه الإضـــاءة جديرة بأن تختص بوصف يميزها عن أغراض الإضاءة الأخـــرى فـــى أى مجال ، حتى لو كان فى مجال التصوير الضوئى ذاته بصـــفة عامة ، فتوصف بـــ " السينمائية " ليصبح هناك مفهوم خاص ، " للإضـــاءة الســـينمائية " أو " الإضـــاءة فى العمل الفيلمى " ولذلك يشير " مارسيل مارتن " إلى أن الإضاءة ، بعد عمل آلة التصوير ، هى " العنصر الخلاق الثانى لتعبيرية الصورة " (١).

ومن الملاحظ أن عبارة الإضاءة السينمائية ( أو الإضاءة فى العمل الفـــيلمى ) وإن كانـــت قـــد أصبحت شائعة التداول بصفة عامة ، إلا أن مفهومهـــا ذاتـــه غـــير مـــتداول باطراد فى المصادر التى تتناول عنصر

(*) باحث وناقد سينمائي

الإضاءة فى العمل الفيلمى ، ذلك أن مفهوم " الإضاءة فى العمل الفيلمى " ينشـــئ حالـــة تنفرد بها الإضاءة فى هذا المجال . بما يجعلها تختلف عن نظيرها فى المجالات الأخرى ، بما فى ذلك التصوير الضوئى الثابت حتى لـــو كانـــت نتيجته هى شرائح العرض الشفافة ، ولذلك تبرز وجهة نظر " جون إيزود " التى يوردها فى مجال تناوله لمفهوم " طبقة الإضاءة " عندما يشير إلى أن هذا المفهوم يمتد إلى ما هو أبعد من مجرد الصورة الواحدة ، وأبعد من الصورة المنفصلة ، لكي يشمل المشهد وإلى الفيلم كله [٢] . ومن مظاهـــر الاخـــتلاف الـــتى تميز الإضاءة السينمائية عن غيرها من أنواع الإضاءة ، هو ما يمكن الحصول عليه من حركة لمصدر الضوء فى مكان التصوير وتظهر ضمن مساحة الصورة السينمائية المعروضة بما يمكن أن ينشـــأ عـــن ذلـــك من تأثيرات مرئية ، ويتصل بذلك أيضاً حركة الحائل الضوئى أياً كان نوعه أو مصدره بما تنشئه هذه الحركة من ظلال متحركة فـــى مكان التصوير لها تأثيراتها المرئية الخاصة بها. فمثل هذه الظروف تجعـــل للإضـــاءة الســـينمائية تأثـــيراً مرئـــياً منفرداً خاصاً بها ، **يختلف** بالضـــرورة عـــن طبـــيعة الإضاءة لأية أغراض فنية مرئية **أخرى مثل** التصـــوير الضوئى الثابت . وإذا كانت الإضاءة المسرحية **قد تشترك فى** بعـــض مظاهـــر الإضاءة السينمائية مثل تغيير كمية **الضوء أثناء عرض** المشـــهد المسرحى وكذا تغيير نوعية اللون ، بل **وتحريك مصدر الضوء** ذاته أيضاً ، إلا أن كل ما يمكن أن يرد من فروق **بين الفن المسرحى عامة** والفـــن الســـينمائى خاصة ، ينشأ عنها ، بالضرورة **أيضاً ، فروق ترتبط** بتأثـــيرات الإضاءة وأسلوب معالجتها فى كل من هذين المجالين الفنيين ، ويـــأتى فـــى مقدمة هذه الفروق التأثيرات الناتجة عن حركة آلة التصوير بسبب تغيير مجال التصوير، وتلك الناتجة عن اختلاف مقاسات المناظر ،

وكذلــك طبــيعة أماكن التصوير ، بل وأسلوب تتابع الوحدات المرئية من لقطـــات ومشاهد ، وهو ما يتمثل فى ترتيب هذه الوحدات فيما بينها وفى زمن عرض كل منها على الشاشة وفى وسائل الانتقال بينها .

وعلى ذلك فإن تكرار عنصر إضائى معين خلال العمل الفيلمى من شـــأنه أن يكـــون بمثابة إشارة دالة ذات توجه معين يرتبط بهذا التكرار . وبصـــفة عامة فإن تكرار ظهور العنصر المرئى فى العمل الفيلمى ، على فترات متكررة ، بهدف غرس حالة ذهنية أو معنوية لدى المتفرج (مشاهد الفيلم) هو ما يمكن تسميته باللازمة المرئية بصفة عامة .

وقد أشار أكثر من ناقد سينمائى مصرى إلى فكرة اللازمة المرئية بأساليب صياغة متعددة ومختلفة ، وإن كانت تذهب فى مضمونها إلى نفس المعـــنى تقريـــباً ، فيســـميها " محمـــد فتحى عبد الفتاح " باسم " العناصر الإيقاعـــية البصـــرية المـــتكررة " [٣] . ويسميها " صبحى شفيق " باسم " اللايـــت موتيف " ، إستاد إلى أن " اللايت موتيف " هو عبارة عن تكرار لقطـــة ذات مواصـــفات مرئية معينة خلال العمل الفيلمى [٤] . وتسميها " خيرية البشلاوى " بـــ الموتيفات المرئية " ، التى تستمد أهميتها من السياق الدرامى للفيلم ، وهى تعنى بها تكرار عنصر مرئى معين [٥] . كما يشير " الفاروق عبد العزيز " إلى نفس المفهوم تحت مسمى " الترديد " [٦] . ومن جهـــة أخـــرى هـــناك مـــن كتاب النقد السينمائى فى مصر من يشير إلى مضـــمون هذا المفهوم بدون ذكر أى مسمى محدد له ، مثل الناقد " سمير فريد " ويظهر ذلك فى قوله عن الفيلم ، موضوع مادته النقدية ، أنه طوال الفـــيلم " نلاحظ القطع المستمر إلى نافذة علوية ، تفتح بين الحين والآخر لخلـــل فى تركيبها كما نلاحظ القطع المستمر إلى مدخنة كبيرة فى مصنع

مجاور . وفى اللحظة المناسبة ندرك الأسباب الدرامية لهذا القطع المستمر إلى شباك النافذة الحديدى وعلى المدخنة الكبيرة للمصنع " (٧) .

وتعد اللازمة المرئية حالة من حالات " الإيقاع " . والإيقاع فى حد ذاتـــه من المعالم الأكثر وضوحاً فى الأعمال الفنية بصفة عامة ، وخاصة الفنون الزمنية مثل الموسيقى والرقص ، ويعرفه " جيروم ستولنيتز " بأنه : " نمط يتكرر فى عدد من المواضع فى العمل ، ويؤكد فيه عنصر، ثم يعقبه ســكون أو افتقار نسبى إلى التأكيد "(٨). وفى هذا المجال يشير " سولنيتز " إلى أن " الأفضل أن يقتصر الكلام عن " الإيقاع " على الحالات التى يتردد فـــيها طـــوال معظم العمل أو كله نمط من التأكيد والتوقف ، يشتمل على عناصر متماثلة أو قريبة الشبه " (٩) .

ويلاحظ أن كلاً من اللايت موتيف " والموتيفات المرئية " ، كمسميين يســتخدمهما جانـــب من النقد السينمائى فى مصر باطلاقهما على اللازمات المرئـــية بصـــفة عامـــة ، ومـــن ضمنها اللازمات الضوئية ، هما تعبيران مستعاران من المصطلح الموسيقى الذى يحمل نفس المسمى " Leitmotif " ويـــترجم تحـــت مســـمى " اللحـــن الدال " ويرد تعريفه فى كتاب " التأليف الموسيقى " على هذا النحو : " اصطلاح يستخدم فى الدراما الموسيقية عند " فاجـــنز" مرتـــبطاً بشخصـــية مســـرحية معيـــنة أو بشئ أو حالة شعورية خاصة...ألخ " (١٠).

ويســـرى على التعريف السابق " العود recurrence " الذى يشير إلـــيه " جيروم سولنيتز "باعتبار أن العود هو"ظهور العنصر نفسه فى عدد من الأماكن المختلفة "(١١) . فى العمل الفنى الواحد .

ونظـــراً إلى أن الأفلام الروائية تدور حول شخصيات درامية ذات مواصـــفات خارجـــية ، من المفترض أن تتناسب مع مما تؤديه فى دراما

الفيلم السينمائى الروائى ، لذلك فإن الأساليب الفنية المستخدمة لإضاءة هذه الشخصيات تكتسب أهميتها استناداً إلى القيمة التوصيلية التى يؤديها عنصر الإضـــاءة فى هذا المجال ، بما يهيئ للمتفرج (مشاهد الفيلم السينمائى) أن يــتلقى العمـــل الفيلمى تلقياً يتناسب مع مضمونه الفعلى الذى يسعى صانع الفيلم لتقديمه للمتفرج . لذلك نلاحظ – بصدق – أن هناك ، فى الكثير من الأفلام السينمائية ، ارتباطاً من نوع ما بين أسلوب الإضاءة السينمائية فى الفــيلم الـــروائى وبين الشخصية أو الشخصيات الدرامية فيه ، وكثيراً ما يصـــل هذا الارتباط إلى حد الملازمة ، وهو ما نسميه باللازمات الضوئية للشخصيات .

**١ – ارتباط نوعية معينة من أسلوب الإضاءة بالشخصية الدرامية**

ويلاحـــظ أن هـــناك احـــتمالات للبس بين فكرة " ارتباط نوعية معينة من أســلوب الإضـــاءة بالشخصـــيات الدرامية " وفكرة " الارتباط باللازمات الضوئية للشخصيات " ، فكلاهما يستند إلى فكرة " التكرار " و " الترديد ، " إلا أن ما يمكن أن يسمى بـــ " ارتباط نوعية معينة من أسلوب الإضاءة بالشخصية الدرامية " يقصد به ، على وجه التحديد ، أن المشاهد يرى على مـــدار السياق الفيلمى الروائى نوعاً من الربط بين أسلوب إضاءة معين ، يتمـــثل فى طبقة إضاءة معينة من شأنها أن تحدد أسلوب توزيع مساحات النصـــوع الضوئى داخل إطار الصورة السينمائية ، وبين شخصية درامية معيـــنة فى الفيلم الروائى ، حيث نجد أن هذا الأسلوب فى توزيع مساحات النصـــوع يختص بهذه الشخصية بذاتها ، وأحياناً يختص بالشخصيات التى تتشابه معها فى نفس الظروف الدرامية داخل العمل الفيلمى ، فإذا خرجت الشخصـــية المعنـــية بأسلوب الإضاءة المختص بها من حدود مكانها إلى أماكـــن خاصة بشخصيات أخرى تختلف معها فى الظروف ، فإن المشاهد

يستطيع أن يلمس مدى التغير فى أسلوب توزيع النصوع الضوئى فى هذا المكان الجديد .

وعلـــى ذلـــك يتضـــح أن المقصود بارتباط نوعية معينة من طبقة الإضاءة بالشخصية هو الربط العام بين هذه الشخصية وبين أسلوب معين فى توزيع مساحات النصوع الضوئى على مدار سياق العمل الفيلمى كله ، فـــلا تخـــتلف طـــبقة الإضـــاءة هذه إلا بأحد اختلافين ، أحدهما اختلاف الشخصية ، فيختلف أسلوب توزيع النصوع الضوئى تبعاً لاختلاف شخص عن آخر من الناحية الدرامية بصفة عامة ، سواء تمثل ذلك الاختلاف فى تكوينه النفسى أو تصرفاته السلوكية أو حتى انتمائه الاجتماعى أو الطبقى .. الـــخ . والاختلاف الآخر هو الاختلاف فى المزاج المعنوى أو المزاج النفســـى للشخصـــية ذاتها ، الذى من الممكن أن يطرأ عليها خلال السياق الفـــيلمى ، وهو قد يتمثل أيضاً فى انتقال الشخصية من حالة سلوكية معينة إلـــى حالة سلوكية مغايرة ، وكذلك يتمثل فى انتقالات الاجتماعية والطبقية وغيرها ، فتختلف طبقة الإضاءة تبعاً لهذه التغيرات .

ونســـتطيع أن نلمـــس فى فيلم " المومياء " ( إخراج : شادى عبد السلام ، ١٩٦٩) تطبيقاً واضحاً لذلك ، حيث تبرز هذه الفكرة فى أسلوب توزيـــع النصـــوع حتى داخل المشهد الواحد وهو ما يتمثل فى العلاقة بين الشاب " ونيس " من أهل الجبل (رجال قبيلة الحرابات) وبين الفتى الغريب القادم من بين أهالى الوادى . ففى المشهد النهارى الذى يمثل اللقاء الأول بيـــنهما نـــرى " ونيساً " قابعاً فى منطقة منخفضة النصوع الضوئى وهى عـــبارة عـــن منطقة ظلال ينتج عنها نوع من الإضاءة المنتشرة منخفضة الطـــبقة ، بيـــنما يقف الفتى الغريب فى منطقة عالية النصوع ذات إضاءة مباشرة ناتجة عن أشعة الشمس الحادة . وقد أكدت ألوان الملابس الخاصة

بكـل منهما على أسلوب الإضاءة ذاته فبينما كانت ملابس " ونيس " داكنة وأقـرب للسواد ، فإن ملابس " الغريب " جاءت فى مقابلها بيضاء . وكان هـذا الموقـف الإضائى " مناسباً من أكثر من ناحية ، فالتباين بين طبقات النصـوع الضـوئى لكل من الشخصيتين يناظر الاختلاف بين أهل الجبل وأغلـبهم مـن لصـوص مقابر الفراعنة ، وأهل الوادى الذين يمارسون الـزراعة فى بعض المواسم والأعمال اليدوية الأخرى فى بقية المواسم ، كمـا أن هذا التباين بين طبقات النصوع الضوئى لكل من الشخصيتين هو بمـثابة المعادل الضوئى المرئى للتباين المعنوى بين الشخصيتين فى هذا المشهد بالذات ، فبينما يعانى " ونيس " من الجهالة والغموض وحالة قاسية من التوتر النفسى بعد موت الأب واكتشاف حقيقة معيشة القبيلة على نهب جـبانات الفراعنة ، فإن الفتى الغريب يتمتع بصفاء ذهنى ووضوح رؤية يسـتند إلى قدر المعلومات التى يعرفها عن تاريخ الأجداد ، مما يهيئ له نوعـاً مـن الاسـتقرار النفسى . ولذلك فعندما يتقابل " ونيس " مع الفتى الغريب فى لقاء آخر بينهما نلاحظ أن فنان الفيلم يلتزم بنفس الأسلوب فى توزيع مساحات النصوع الضوئى ، حيث يتواجد " ونيس " فى هذا المشهد فى منطقة من الإضاءة ذات النصوع المنخفض . فعلى الرغم من أن الفتى الغريـب يصـبح فى موقف لا يحسد عليه بعد تعرضه للاعتداء عليه من رجـال قبـيلة الحـرابات ، إلا أنه كان يتردد بين مناطق النصوع العالى والمنخفض التى تتشكل من النور والظل ، فهو رغم آلامه الجسدية لا يزال صـاحب رؤيـة واضـحة ، فى حين أن " ونيساً " يظل فى أغلب المشهد موجوداً فى مناطق النصوع المنخفض ومناطق الظلال فلا يزال " ونيس " يعانى من الغموض كما يزداد توتره النفسى . وتأكيداً على ارتباط أسلوب توزيع النصوع من الطبقة المنخفضة بشخصية " ونيس " فى حالة معاناته

النفسية واضطرابه المعنوى ، فإننا نلاحظ أن فنان الفيلم يستخدم حلاً إضائياً يعبر عن الانفراجة النفسية لـ " ونيس " ، وهى انفراجة تستند إلى اتصاله بمجموعة من الشخصيات تمثل نقلة حضارية أكثر تقدماً مما كان يشكله الفتى الغريب بالنسبة إليه ، ذلك أن " ونيساً " يقرر التوجه إلى مقر البعثة الحكومية التى تضم رجال الآثار المصريين فى الباخرة التى تقلهم وترسو على الشاطئ الغربى لنهر النيل ، وهو يتخطى بذلك كل حدود العلاقات مع أهل قبيلته ، ويتغلب على مقاومة وسيط ( سمسار) الآثار المسروقة ولا يبالى بتحذيره أو حتى تهديده ، ذلك أنه عند اقتراب " ونيس " من مرسى الباخرة على الشاطئ ، فإن واحداً من أفراد البعثة الحكومية يسلط مصاحباً كشافاً على وجه " ونيس " وبذلك يظهر فى بقعة ضوئية مركزة " SPOT LIGHT " عالية النصوع وسط حلكة الظلام ، كان من شأنها الارهاص بتحول المزاج النفسى والتخبط الذى يعانيه " ونيس " إلى نوع من وضوح الرؤية واستقرار الفكر ورجاحة الرأى . ويمثل هذا الأسلوب فى الإضاءة نوعاً من التدرج الوسيط بين حالة " ونيس " السابقة التى ظهرت فى مشهدى لقائه بالفتى الغريب ، وبين حالة " ونيس " اللاحقة ذلك أنه عند دخول " ونيس " لقمرة مفتش الآثار القاهرى بالباخرة ، فإن " ونيساً " يتواجد بالقرب من كشاف الضوء المعلق بسقف القمرة المنخفض ، ومن ثم فإنه يقع داخل دائرة الضوء الساطع الناتجة عن هذا الكشاف ، بما يشكل انتقالة كاملة إلى منطقة ذات نصوع عالٍ تشير إلى قرب وصوله إلى حل يرضى به ذاته وينهى به متاعبه النفسية .

ونجد فى فيلم " فجر الإسلام " (إخراج : صلاح أبو سيف ، ١٩٩٧) تطبيقاً واضحاً لفكرة ارتباط نوعية معينة من طبقة الإضاءة ( من خلال أسلوب توزيع مساحات النصوع الضوئى ) بالشخصية الدرامية ، ذلك فى مقابل

تـــلازم العناء النفسى وتوتر الشخصية مع حياة الجاهلية السابقة للإيمان ، ويتم التعبير عن ذلك مرئياً من خلال المقارنة بين طريقتى توزيع النصوع الضـــوئى فـــى خيمتى " الفضل " و الحارث " فتتسم الإضاءة فى خيمة " الفضـــل " بطبقة نصوع عالية يؤكدها اللون الأبيض للخيمة وما يتصل بها مـــن أجزاء وملحقات ذات ألوان ناقصة التشبع باقترابها الواضح من اللون الأبـــيض ، وهى ذات الألوان التى تظهر فى ملابس " الفضل " وأهل بيته المؤمنيـــن معــــه ، فهو يمثل السماحة والنبل بالإضافة إلى الإيمان . وفى المقـــابل تتسم الإضاءة فى خيمة " الحارث " بالطبقة المنخفضة ، ويؤكدها لـــون الخيمة الأحمر الداكن وألوان ملابس " الحارث " الداكنة التى تقترب مـــن الأســـود فـــى أغلـــبها ، مما يتناسب مع شخصيته الشرسة الدموية ومكابرته ومعاداته للدين الجديد . ومن المرجح أن وضوح أسلوب الإضاءة فى اتجاه الربط بين الشخصية الدرامية وطبقة إضاءة معينة ، يرجع إلى أن مدير التصوير فى الفيلمين (المومياء – فجر الإسلام) واحد وهو المصور السينمائى " عبد العزيز فهمى " .

ويـــنحو فـــنان فـــيلم " جامع الفراشات " ( إخراج : ويليام وايلر، أمريكا- بريطانيا ، ١٩٦٥) إلى استخدام نفس الفكرة ضمن أساليب تعبيره المرئـــية فـــى هذا الفيلم ، حيث يتضح تطبيقه لها عند المقارنة بين طريقة توزيع النصوع الضوئى لشخصية "جامع الفراشات" وبين ظروف الإضاءة الملازمة للفتاة الفريسة التى يدبر لاختطافها ثم يختطفها فعلاً ، لذلك تظهر الفـــتاة البريئة ، التى يوضح الفيلم مدى تمتعها بصفاء معنوى واعتدال فى المـــزاج ، فى أماكن تتسم بنصوع ضوئى عال فى البداية . وفى المقابل ، عـــندما تنـــتقل إلى منطقة الخوف والرعب بعد اختطافها ، وبالتحديد عند احـــتجازها فـــى جزء من مسكن جامع الفراشات ، فإنها تتواجد فى أماكن

ذات نصـوع ضـوئى مـنخفض يتصف بالتباين العالى بين مناطقه كثيفة الظـلال وشـذرات الضوء التى قد تتواجد فيه ، سواء كان ذلك فى القبو الملحـق بالمـنزل أو فى داخل أجزاء المنزل ذاته . ومن الجهة الأخرى يعـانى الشـاب " جـامع الفراشـات " من مرض نفسى خطير يدفعه إلى اخـتطاف الفتـيات وتعذيبهن ثم التخلص منهن بالقتل ، لذلك كانت طبقة الإضـاءة المنخفضـة تـتلازم مع أماكن تواجده باستمرار رغم التصوير الخارجى نهاراً ، حيث يتم تصويره داخل سيارته وهو يحوطه عادة إطار معـتم يمـثل أجزاء السيارة من الداخل ، فى مقابل النصوع العالى خارج السيارة ، فالشاب دائماً يعيش فى عالمه المعتم الخاص به ، حتى وهو بين الآخرين نهاراً. وداخل مسكنه ، فإنه يتواجد دائماً ، فى كل فصول الفيلم ، فـى طـبقة إضاءة منخفضة ، لم يخرج منها إلا فى حالة واحدة تؤكدها ، وذلـك عندما تخيل الشاب المريض أن الفتاة المختطفة قد تقبل إقامة علاقة عاطفية معه وتوافق على المعيشة القسرية فى كنفه . فى هذا المشهد يتمتع المكـان بنوع من طبقة الإضاءة العالية ، وهو أمر لم يدم إلا قليلاً ، حيث يعـود الشـاب للظهور من خلال طبقة إضاءة منخفضة عندما يكتشف أن أعتقاده فى رضوخ الفتاة لرغباته كان اعتقاداً خاطئاً .

وفـى فـيلم " معسكر الغجر يتلاشى فى الزرقة " ( إخراج : إميل لوتـيانو ، روسـيا ، ١٩٧٦) نجـد تطبـيقاً لفكرة ارتباط طبقة الإضاءة بالشخصـية الدرامية ، من خلال ارتباط أسلوب توزيع النصوع الضوئى بمجموعة من الشخصيات يجمعها طابع اجتماعى معين فى مقابل مجموعة أخرى من الشخصيات التى يجمع بينها طابع أجتماعى آخر مختلف تماماً ، وذلـك من خلال استخدام هذا الأسلوب المرئى للتعبير عن فكرة اجتماعية ذات مغزى أيديولوجى يدور الفيلم حولها ، فى مقارنته بين أثرياء المجتمع

وفقرائه الهامشيين لصالح الفئة الأخيرة ، فعلى مدار السياق الفيلمى نلاحظ أن طبقة الإضاءة المنخفضة هى باستمرار الأسلوب المميز لتوزيع مساحات النصوع الضوئى فى أماكن معيشة الطبقة الثرية رغم اتساعها وارتفاع سقوفها ، فى حين يغلب طابع النصوع العالى فى أغلب مخيمات معيشة الغجر الفقراء بالرغم من ضيقها وانخفاض سقوفها .

## ٢- الارتباط باللازمات الضوئية للشخصيات

فإذا كان ما سبق يضح فكرة " ارتباط نوعية معينة من أسلوب الإضاءة بالشخصية الدرامية " ، فإن فكرة "الارتباط باللوازم الضوئية للشخصيات " تعنى الارتباط بتكرار استخدام طريقة معينة لإظهار الشخصية ذاتها من خلال توزيع النصوع الضوئى ، إينما تواجدت هذه الشخصية فى مجال السياق الفيلمى ، بحيث ترتبط هذه الطريقة فى توزيع النصوع بحالة الشخصية ، حتى عندما تتواجد الشخصية ذاتها فى ظروف طبقة إضاءة تتعارض مع طبقة الإضاءة التى تتناسب مع هذه الشخصية بصفة عامة . ولذلك تدور اللازمة الضوئية وجوداً وعدماً مع حالة الشخصية ذاتها ، بغض النظر عن ظروف بقية العناصر المرئية الأخرى بما فى ذلك طبقة الإضاءة العامة للوحدة الفيلمية المرئية ( لقطة – مشهد – فصل – فيلم )

فى فيلم " المستحيل " ( إخراج : حسين كمال ، ١٩٦٥) تكرار لافت للنظر لاستخدام أسلوب اللوازم الضوئية ، فقد كان هذا الأسلوب مدخلاً للتعبير عن الطابع غير السوى ، المصحوب فى بعضه بتداعيات نفسية مرضية ، وتتسم به شخصيات الفيلم ، وهو ما يتمثل فى وضع جزء كبير من وجه الشخصية ( إن لم يكن أغلبه فى أحيان كثيرة ) فى منطقة ظلال كثيفة ، يمكن أن تسمى بالنصوع المعتم . وكانت هذه اللازمة

الضـــوئية ، على هذا النحو ، أوضح ما تكون بالنسبة لشخصيتى الفيلم من الرجال وهما "حلمى" و " عزيز " ، فقد كان جزء كبير من وجه " حلمى " يظهـــر دائماً فى منطقة الظلال فى كل المشاهد التى يظهر فيها ، وخاصة فى مشهد عيد الميلاد ، بينما تعزف " نانى " على " البيانو " . ويؤكد ذلك أن هـــذه اللازمـــة الضوئية الخاصة بوجه " حلمى " تأخذ فى الاختفاء من علـــى وجهـــه وتتوارى عندما يلتقى " بنانى " ويرتبط بها عاطفياً . وعلى مدار السياق الفيلمى كله لم تتخل الظلال الكثيفة عن وجه " عزيز " ، الذى يخـــتفى بنسبة عالية فيها ، إشارة مرئية إلى ذلك الكسر النفسى الذى يوجد بداخلـــه ، ولـــم يلتحم أبداً حتى نهاية الفيلم . أما شخصية " نانى " ، فعلى الـــرغم من معاناتها النفسية القاسية ، فإن فنان الفيلم يعمد إلى التأكيد على أن هـــذه المعاناة هى ناتج عن كون " نانى " ضحية تقاليد اجتماعية عاتية أجـــبرتها على الزواج من زوج شقيقتها الذى يترمل بموت هذه الشقيقة ، وذلك على غير رغبة من " نانى " ، لذلك يؤكد فنان الفيلم أن " نانى " على الرغم من كل هذا ، بما فى ذلك محاولة انتحارها ، هى شخصية ذات نوع من الصفاء الذهنى والبراءة وحسن البصيرة معاً ، وذلك عن طريق إظهار وجـــه " نانى " باستمرار فى طبقة إضاءة عالية النصوع نادراً ما تتعرض لظـــلال ذات مساحات متناهية فى الصغر وذات كثافات قليلة جداً فى نفس الوقـــت . وقـــد احتفظ وجه " نانى " بهذا الأثر المرئى للإضاءة حتى مع تواجـــد الشخصية ذاتها فى المشاهد ذات طبقة الإضاءة المنخفضة ، وهى مشاهد تشكل معظم السياق العمل الفيلمى فى " المستحيل " ، لتعبر عن عدم الاتـــزان العـــام الذى يتصف به معظم شخصيات هذا الفيلم . كما أن هذا الفـــيلم يتضمن لازمة ضوئية هامة خاصة بشخصية " عزيز " فى علاقته بزوجـــته " نـــانى " وهذه اللازمة الغرض منها هنا هو تأكيد فنان الفيلم –

مرئياً – على انفصام العلاقة بين الزوجين " عزيز " و " نانى " ، للإشارة إلــى أن " عزيزاً " لا يشكل أى وجود عاطفى أو حتى معنوى فى حياة " نــانى "، ففى عدد من المواقف تختفى تفاصيل وجه " عزيز " – وأحياناً جســده كله – فى منطقة الظلال الكثيفة التى يعبر عنها بمسمى " النصوع المعتم " وهى مواقف تجمع بين " عزيز " و " نانى " ، فعندما تقدم " نانى " الشــراب لضـــيوف الــزوج فى منزل الزوجية ، يجئ وجه " عزيز " فى وضـــع مضاد لمصدر الضوء فى المكان (أباجورة) ، فيتحدد وجهه وبقية جســمه بالظلال ، باعتبار أن رأسه وبقية جسده يشكلان حائلاً معتماً أمام مصـــدر الضوء الموجود خلف " عزيز " تماماً . وعندما يدخل " عزيز " غرفة نومه فى وجود الزوجة " نانى " وهو يتطلع إلى لقائها ، فإنه ، وبيده يـــبدأ فـــى إطفاء مصادر الضوء المتعددة الموجودة بالمكان (أباجورات) واحـــدة تلـــو الأخرى ، وفى كل مرة يطفئ فيها مصدراً للضوء منها فإن النصـــوع الضـــوئى المحـــيط بحسد " عزيز" ينخفض فجأة فيصل إلى حد الإعتام ، فيختفى جسد "عزيز" اختفاء كاملاً فى الظلال .

وفى فيلم " وراء الشمس " (إخراج : محمد راضى ، ١٩٨٧) هناك لازمـــة ضوئية تصاحب شخصية الضابط الوغد " الجعفرى " مدير السجن الحربى خلال تواجده بالسجن فى المشاهد الداخلية والخارجية ونهاراً أيضاً ، وتتمثل هذه اللازمة فى أختفاء جزء كبير من وجهه فى منطقة الظلال ، وهو أمر ينشأ عن استخدام الإضاءة العلوية كمصدر رئيسى ووحيد للضوء فـــى مكتـــب " الجعفرى " وفى الحالات التى من الممكن أن يخرج فيها " الجعفـــرى " مـــن مثل مناطق الظلال هذه ، فإن غطاء الرأس الرسمى ذا المظلـــة الأمامـــية ، الذى يرتديه ، يتكفل بحجب جزء كبير من وجهه فى مـــنطقة الظـــلال ، مما يحافظ على استمرار هذه اللازمة الضوئية داخل

السجن الحربى تعبيراً عن صفات غير سوية فى شخصيته ، ليس أقلها القسوة والوحشية الظاهرة والجبن الداخلى فى نفس الوقت .

وقد تكون اللازمة الضوئية مصاحبة للشخصية خلال المشهد الواحد ويكون الخروج عنها هو تأكيد على وجودها بغرض الكشف عن التعبير الفيلمى المقصود منها. فالمتشهد الخاص باجتماع الأسرة فى دار " سليم " فى فيلم " المومياء " ، ويجمع بين الأرملة ، امرأة " سليم " وإبنها الأكبر والعم شقيق " سليم " وقريبهم ، فيه يتم تقديم وجه سيدة الدار أرملة " سليم " وهو فى منطقة إضاءة منخفضة طيلة صمتها ، كتعبير عن موقف المسايرة الذى تتخذه من البداية عند تبادل الجدل بين العم والقريب من جهة والإبن الأكبر من جهة أخرى . وعندما تجد الأم " أرملة سليم " أن هناك ما يدعو لاعتراضها على كلام العم ، فإن وجهها يخرج من منطقة الإضاءة المنخفضة التى ينغمر فى ظلالها إلى منطقة ذات درجة نصوع مرتفعة ، وإن لم تخرج عن الطابع العام للإضاءة فى المكان الذى تغلب عليه طبقة الإضاءة المنخفضة . وعندما تعود الأم إلى الصمت مرة أخرى ، فإن وجهها يعود من جديد إلى منطقة الظلال . ثم يعود وجهها للخروج إلى منطقة النصوع العالى ، من خلال الإضاءة العامة للمشهد ، عندما ينصرف العم والقريب وتشرع هى فى مجادلة إبنها الأكبر ثم تصب لعنتها عليه . فاللازمة الضوئية هنا ، من خلال اختفاء وجه الأم فى الظلال ، ترتبط بالصمت والمسايرة ، وفى الخروج عنها ، يخرج الوجه أيضاً من محيط هذه اللازمة الضوئية عندما تمارس الأم الجدل والمناقشة .

وفى فيلم " الأخ جون " (إخراج : جيمس جولدستون ، أمريكا ، ١٩٧١) هناك لازمتان ضوئيتان متميزتان ، أحداهما تخص " الأخ جون " والأخرى تخص خصمه وكيل النيابة . ففى كل المشاهد التى يظهر فيها "

الأخ جون " لابد أن يحتوى إطار الصورة ، التى يظهر فيها ، على مصدر ضوئى ظاهر بوضوح ، فى إشارة مرعية من فنان الفيلم إلى سلامة طويته ونقاء سريرته ، سواء يتمثل ذلك فى مصادر الضوء الصناعى فى المشاهد الليلية مثل الثريات و " الأباجورات " ، أو فى مصادر الضوء الطبيعى فى المشاهد النهارية كالنوافذ المفتوحة وغيرها ، بحيث كانت مصادر الضوء هــذه تظهــر دائمــاً فى اللقطات التى تحتوى على شخصية " جون " وتختفى من اللقطات الأخرى داخل نفس المشهد الواحد ، حيث يتم إختيار زوايــة تصــوير مــن شأنها أن يجمع إطار المنظر السينمائى بين "جون" ومصدر الضوء فى المكان ، وأن يتوارى هذا المصدر فى اللقطات التى لا تضم "جون" أما اللازمة الضوئية التى تختص بوكيل النيابة ، خصم "جون" ، وهو الشاب الذى يعضد أبيه الطبيب فى مواقفه العدائية تجاه "الأخ جون" ، هــذه اللازمــة تتمثل فى اختفاء جزء كبير من تفاصيل وجه هذا الشاب داخــل منطقة من الظلال . وإذا كان من الطبيعى وجود هذا الأثر المرئى فــى مشاهد التصوير الداخلى الليلية ، فإنه يتم الحصول عليه فى التصوير الخــارجى الــنهارى عن طريق استخدام الشاب لقبعة عريضة الحواف ، حيــث تؤدى حواف القبعة مهمة إخفاء جزء ملموس من وجهه فى مناطق الظــلال الناشــئة عن هذه الحواف العريضة ذاتها ، فى تعبير مرئى عن العــداء غــير الســوى الذى يميز شخصية هذا الشاب فى موقفه من الأخ "جون" . وقد ترددت لازمة تواجد جزء كبير من الوجه فى منطقة الظلال مع شخصية الأب الذى يمارس روحه العدائية ضد "جون" أيضاً .

وقد سبق فيلم " جعلونى مجرماً " (إخراج : عاطف سالم ، ١٩٥٤) فــيلم " الأخ جون " فى التعبير المرئى باستخدام اللازمة الضوئية المتمثلة فــى العلاقــة بين الشخصية وبين مصدر الضوء ، ففى هذا الفيلم تتواجد

شخصية الشيخ " حسن " بصفتيه الإنسانية والوظيفية ، بصفته الإنسانية كرجل سوى خال من أية احباطات نفسية أو حتى ضغوط اجتماعية معينة وبصفته الوظيفية كرجل دين (إمام مسجد) يقود حياة المصلين فى مسجد الحي دينياً ودنيوياً معاً ، ويقدمه الفيلم بإعتباره عنصر الخير الذى يتوازن مع عناصر الشر الأخرى التى يمتلئ بها هذا العمل الفيلمى ، ولذلك ففى كثير من المرات التى يظهر فيها " الشيخ حسن " نجده يقوم بإشعال المصباح البترولى ، الموجود فى سكنه ، وتشغيله . فهذه الشخصية ، هنا ، تتميز بنورانية خاصة تتناسب مع شفافيتها ، ويؤكد فنان الفيلم على ذلك بلازمة ضوئية هى تكرار قيام " الشيخ حسن " باشعال المصباح البترولى وتشغيله ، إيحاءً بوصف شخصيته . ولكننا نلاحظ أن هذه اللازمة الضوئية قد لا يصل تأثيرها للمشاهد بصورة واضحة ، أو قد لا تنجح فى الهدف المنشود منها نجاحاً تاماً ، ذلك أن طبقة الإضاءة فى كل هذه المشاهد لا تتغير تبعاً لتغير حالة مصدر الضوء الواقعى (المصباح البترولى ) بالطريقة المناسبة ، حيث لا تزيد كمية الضوء فى المكان بوضوح ، على الرغم من قيام " الشيخ حسن " بإشعال المصباح وتشغيله ، وهو أمر يؤثر فى اتجاهين معاً فى نفس الوقت ، أحدهما يتعلق بمنطق الأمور والآخر يتصل بقيمة الإيحاء الذى يهدف إليه فنان الفيلم هنا ، ذلك أن عدم زيادة كمية الضوء فى المكان يتعارض مع منطق تشغيل المصباح وما يرتبط به من زيادة كمية الضوء فى المكان ، التى من الضرورى أن يترتب عليها أيضاً التغيير فى طبقة الإضاءة نحو الارتفاع . ومن جهة أخرى فإن عدم إحساس المشاهد بوجود فرق مناسب بين طبقتى إضاءة الصورة السينمائية قبل تشغيل المصباح البترولى وبعده ، سوف يضعف من الهدف أو الغرض المقصود الإيحاء به عن طريق هذا العنصر المرئى ، بل إن ذلك

يتـيح فرصـة احتمال عدم إحساس بعض المشاهدين بهذا الإيحاء أصلاً . لذلك فإن هذه اللازمة المرئية تقدم إيحاء مناسباً فى مجال وصف شخصية " الشيخ حسن " والتأكيد على سماتها ، ولكنه فى نفس الوقت إيحاء منقوص غـير تام ، بسبب خطأ فى تنفيذ تقنية الإضاءة الفيلمية ، وهو خطأ – كما نـرى – يتعارض مع منطق الأمور ويضعف من قوة الإيحاء الذى عنى فنان الفيلم بالتأثير به على الشاهد .

وقـد تتمثل اللازمة الضوئية فى استخدام أسلوب مميز خاص فى إضاءة الشخصية ( أو الشخصيات ) الفيلمية على مدار السياق الفيلمى كله . ففـى فـيلم " بونى وكلايد " (إخراج : آرثر ين ، أمريكا ، ١٩٦٧) لم يسـتخدم مدير التصوير ضوءاً مالئاً للظلال فى أى من مناظره ، واقتصر فـى الإضـاءة علـى استخدام مصدر الضوء الرئيسى فحسب، وهو أمر يترتـب عليه إضاءة نصف الوجوه فقط ، وهى عودة جريئة من فنان هذا الفـيلم لأسـلوب الإضاءة الذى اتجه إليه المخرج السينمائى " دافيد وارك جريفيث " فى بدايات العقد الثانى من القرن العشرين ، وكان يسمى باسم " إضاءة رمبرانت " [١٢] الذى من الواضح أن تأثيره على حرفيات استخدام الإضـاءة فـى التصوير الضوئى ، بصفة عامة ، هو تأثير متسع فى هذا المجـال [١٣] . ولـم يستثن فنان فيلم "بونى وكلايد" المناظر القريبة C.U والقريبة جداً B.C.U من هذا الأسلوب ، كما أنه لم يستثن منه الشخصيات النسائية ، بما فيها بطلة الفيلم ، وذلك بغرض التعبير الأقرب إلى الواقعى – بقدر الإمكان – عن فترة الكساد الاقتصادى التى سادت الولايات المتحدة الأمريكـية فـى الثلاثينيات من هذا القرن العشرين ، عندما تصاعد نشاط لصـى البنوك المشهورين " كلايد " وصديقته " بونى " بصورة خطيرة . فكانـت نتيجة هذه اللازمة الضوئية أن وصفها مدير تصوير الفيلم بأنها " عـبارة عـن نوعـية فجة ( من الإضاءة ) غير مصقولة يمكن تسميتها بالنوعية التسجيلية [١٤] .

# خاتمـــة

وبذلــك نجــد أن فكــرة الارتباط باللازمات الضوئية فى الأفلام الســينمائية الروائــية يمكن لها أن تضيف تأكيدات ، متفاوتة فى تأثيراتها المرئــية ، علــى مضمون كل عمل فيلمى على حدة ، وذلك بشرط حسن اســتخدامها ، وهــو أمــر يتوقف على عاملين أساسين أولهما هو أن يتم اســتخدامها فــى المجــال المناسب ، وهو فى هذه الحالة ارتباط اللازمة الضوئية بشخصية درامية ذات وزن فى تأثيرها على الخط الدرامى للفيلم الروائى ، وثانيهما أن يتأكد فنان الفيلم من وضوح اللازمة الضوئية بالقدر الذى يكفى لوصول أثرها إلى المتفرج مشاهد الفيلم السينمائى ، وإلا ضعف تأثــيرها إلــى الحد الذى من الممكن أن لا يشعر بها المشاهد . وبمراعاة هذيــن العامليــن فــإن من شأن اللازومات الضوئية أن تأتى بأثر إضافى للمرئيات التى يتلقاها المشاهد على شاشة العرض السينمائى .

## المراجــع


١- مارسيــل مارتــن : اللغــة الســينمائية ، ترجمة سعد مكاوى ، القاهرة : المؤسســة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٥٣ .

٢- جون إيزود : قراءة الشاشة ، ترجمة : أحمد الحضرى ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة مطبوعات لجنة السينما ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢ .

٣- محمــد فــتحى عــبد الفــتاح : أسبوع الفيلم السوفيتى مقالة ، نشرة نادى السينما بالقاهرة السنة ٢٠ النصف ٢ العدد ٢٠ فى ١٩٨٧/١١/١٦ ، ص ٦

٤- صــبحى شفيق : حب العصافير ، مقالة ، نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ٦ النصف ١ العدد ٢٠ فى ١٩٧٣/٥/٢٣ ، ص ١٣ .

٥- خيرية البشلاوى : " عداء الدم " ، مقالة نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ١٨ النصف ١ العدد ٢٣ فى ١٩٨٥/٦/١٧ ، ص ١٦ .

٦- الفــاروق عبد العزيز : " حول فيلم الجزيزة العارية " ، مقالة ، نشرة نادى الســينما بالقاهرة ، السنة ٦ النصف ٢ العدد ١٦ فى ١٩٧٣/١٠/١٧ ، ص ٢٧

٧- ســمير فريد : ظلال مهرجان كان ، مقالة ، جريدة الجمهورية ، القاهرة فى ١٩٨٩/٦/٥ ، ص ٩ .

٨- جــيروم ســتولنيتز : الــنقد الفــنى ، ترجمة فؤاد زكريا ، د . ، بيروت : المؤسســة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١ ، ط ٢ ص ١٠٠ .

٩- المرجع السابق ، ص ١٠١ .

١٠- س.ث . ديفــى : التألــيف الموســيقى ، ترجمة : سمحة الخولى ، د . ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٥ ، ص ٣٠٠

١١- جيروم ستولنيتز : مرجع سابق ص ٣٤٩ .

١٢- ألــبرت فولتون : السينما آلة وفن ، ترجمة : صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، القاهرة مطبعة مصر ، ١٩٨٠ ص ١٣١ .

١٣- إيــرديل جنكنز : الفن والحياة ، ترجمة : أحمد حمدى محمود ، القاهرة : المؤسســة المصرية العامة للنشر ، ١٩٦٣ ، ص ٢٨٥ هامش (٧) .

١٤- ســعد عــبد الرحمــن قلج : جماليات اللون فى السينما ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٩٦ .

# تحرر العرض المسرحى بحث فى العلاقة بين ( النص و المنصة )

د/ مصطفى حشيش (*)

## المقدمة

لا تدعــى هــذه الدراســة التفرد بالأسبقية فى التعامل مع استقراءات الخطابات والشحنات الفنية والدلالات التى يوجهها العرض المسرحى المعاصر، والــذى من الممكن أن نطلق عليه المسرح المتحرر ... ولكنها تؤكد على هذا الــتحرر بإســتقراء جوانب محددة ترتبط بما يمكن اعتباره مركز الاهتمام فى العرض المسرحى المعاصر ، وتتمثل هذه الجوانب فى عنصر الخطاب الفكرى المتمــثل فــى النص ، والاطار المادى للعرض ، وفراغية المكان بما يمكن أن يطلــق عليه ( المنصة ) من خلال التجارب الحديثة فى المسرح خاصة ما قدم منها تحت مسمى التجريب .

والعلاقة بين النص والمنصة ( مكان العرض ) ليست وليدة التحديث فى الــتجارب المســرحية ، ولكــنها علاقــة أزلية منذ ما قبل الميلاد ، ومنذ بداية المسرح ، ( ففى البدء كان الإنشاد ، وكان الحفل والجسد فكانت الكلمة والفعل ، والحركة والصورة ، والسمع والبصر ، هكذا نشأ المسرح شعراً يُتلى شفاهاً فى الساحات وأماكن التجمع ، نشأ هكذا على السمع وفى الإنشاد والإيقاع ، والإيقاع أسلوب السمع وهو أطول عمراً وأكثر تأثيراً على الأذن ، فكان أكثر حفظاً للأثر

---

(*) مدرس بقسم الإعلام التربوى – كلية التربية النوعية – جامعة المنوفية

وبديــلاً للكـتابة فــى غــياب الأداة ووسائل الطبع والنسخ ، فتشكلت الظاهرة المســرحية مــن مجمــوع تلــك الطقوس ، الإنشاد والرقص ، الكلمة والفعل والصــلوات والأدعية وتقديم القرابين ، وقد كانت الآلهة والأرواح العليا والقوى الإعجازية تشغل مكانة عالية فى كل الحضارات القديمة ) (١) .

وكانــت تلك الطقوس تؤدى فى مكان ما ... وبشكل ما ... يعطى لهذه الإحتفالات وتلك الطقوس دلالاتها ومعانيها الدينية والدنيوية معاً على نسق يؤكد علــى وثوق العلاقة بين تلك الطقوس كنصوص مجازاً وبين الساحات ووديان الجبال كمكان للعرض ... أى أن العلاقة بين النص والمنصة أزلية ... ولكن ما يســتوجب البحث الآن فى هذه العلاقة هو ما نراه فى بعض التجارب المسرحية حديثاً من فقدان الصلة بين الخطاب المسرحى النصى وبين الضرورة المكانية ( المنصية ) لذلك النص ... حيث أن طبيعة كل نص مسرحى تفرض بالضرورة مكان عرضها .. وطبيعة منصة تلقيها ... ومن خلال العلاقة الجدلية بين النص وفــراغ المنصة بمعطيات عناصر الرؤى فيها ... يأتى ثراء العرض المسرحى وأهميــته ... ولكــن افــتقاد تلك العلاقة الجدلية بين النص والمنصة فى بعض التجارب ... هو ما دفعنا إلى تلك الدراسة واكسبها أهميتها على ما أعتقد .

## أهمية الدراسة

ان المتابع للعروض المسرحية فى السنوات الأخيرة ... وخاصة ما يقدم مــنها تحت مسمى التجريب ... لابد وأن يضع يده على علة متمكنة من الجسد المســرحى وهــى عدم ملاءمة تلك العروض لفلسفة التجريب وهدفه ، ودونما الخوض فى تعريف التجريب وأهميته التى أصبحت معروفة لكل المسرحين ... نجد أن معظم التجارب التى قدمت إبتعدت عن مفهوم التجريب وهدفه كما ذكرنا إمــا بالاعتماد على لغة الجسد فقط واهدار قيمة النص المسرحى وتنحية أهمية الكلمــة الــتى كانت هى البدء فى المسرح ... واما بإخضاع الرؤية الإخراجية لضــغط الظــروف الإنتاجــية ... وهذا هو الأهم فى رأينا ... حيث أن معظم

التجارب ... لم تقدم من خلال رؤية واضحة وتصور معين من المخرج يحدد هدف وفلسفة عرضه وخاصة اختيار مكان تقديم تجربته ... وكمثال على ذلك ... نجد مثلاً أن هناك مخرجاً يقرر تقديم مسرحية ( هاملت ) مثلاً ويبنى هيكل تصوره الاخراجى على أنها ستقدم على خشبة المسرح القومى أى على منصة تقليدية ، ويحدد رؤيته وعناصره ومعطياته من خلال هذه المنصة ، ثم يصطدم بضغوط ادارية وعوائق انتاجية تحول دون تقديم عرضه على تلك المنصة ، بل تزداد الضغوط بأن يجد أن المتاح لديه والبديل الذى تقدمه الظروف الادارية والانتاجية ، مكان مفتوح ذو مواصفات تختلف جذرياً وكلياً عن المكان الأول المقترح والذى بنى عليه تصوره ورؤياه ، فنفاجأ بأن هذا المخرج ورغبة منه فى إخراج عرضه إلى النور يقبل بذلك ... ويخرج علينا بمقولة التجريب ... وأنه أراد أن يجرب فى المكان المسرحى ... وأنه قرر تقديم عرضه فى مكان مفتوح برؤيا جديدة وتصور جديد مدعياً أن ذلك هو التجريب وهذا هو الجديد الذى سيتحفنا به ... وأنه بنى رؤيته من الأساس على هذا ، وهو بالطبع كاذب ، مخادع ، قاصر الرؤية ، مختل المنظور ، فاقد وجهة النظر ، فلو أنه بنى رؤيته من الأساس على تقديم العمل فى هذا المكان المفتوح ودافع عن تلك الرؤية وصمم عليها ... لكان أدعى للاحترام والتقدير ... ولكن أن يخضع للظروف الانتاجية ، ويخرج علينا بعد ذلك بدعوى التجريب والتجديد فهذا هو التدليس بعينه ، وهذا هو التخبط فى الرؤى والأهداف ... للأسف هذا هو جُل ما يقدم من تجارب على مسارحنا الآن ... وللأسف الشديد ، هذا ما يفقد التجارب الجديدة أهميتها وجدواها .. ويبعدها عن مفهوم التجريب وهدفه وفلسفته .

ولذلك تكتسب هذه الدراسة أهميتها من وجهة نظرى فى أنها تضع العلاقة بين النص والمنصة فى اطارها العلمى الصحيح ... وتؤكد على تباين وتوافق مدلولات كلاً منهما ... لتكون اضاءة للمجربين والباحثين عن تلك العروض الجديدة المتحررة ، والتى لابد أن تكون رؤاهم وتصوراتهم قائمةً

بشكل علمى على تصور ما يمكن أن يحدث من امتزاج الدلالات أو تباينها بين النص والمنصة والتى يبنى عليها تصوره ورؤيته لتحديد عنصر المكان المتوافق مع نصه لتقديم عرض مسرحى متحرر جديد .

**مدخل**

إن الموجودات أياً كانت مادتها أو طبيعتها يتحدد وجودها طبقاً لمدركات الإنسان الحسية لها فى حيزها المعين أو الفضاء الذى تشغله ، وإذا كان الفن عموماً هو انعكاس لحياة الانسان فى فضاءاته المتعدده وحيز وجوده المختلف دوماً ، فإن الفن يعكس هذه الفضاءات وذلك الحيز المتجدد المختلف فى اطار تصنيفاته المختلفة وبأنواعه المتعددة ، فهو كفن مكانى مثل النحت والرسم تستمد احساسها بالعين عبر الكتلة واللون والظل والضوء ، أو فن زمانى كالشعر والموسيقى ، أو فن زمانى مكانى كالباليه ، أو فن مركب من كل هذه الفنون كالمسرح ، والنص المسرحى كأهم عُمد المسرح ينتقل من منطقة تخيل القارئ أثناء القراءة إلى صور مرئية فى العرض المسرحى من خلال المنصة واستغلال فضائها لخلق تلك الصورة المسرحية الحاملة لخطاب العرض المسرحى ومقولات النص وأفكاره ، واستغلال هذا الفضاء المنصى { يأخذ بعداً ملموساً من خلال عناصر مرئية ( الديكور ) ومسموعة ( الأصوات ) فى مكان مادى ملموس هو خشبة المسرح }(٢) .

## سلطان المنصة على النص

النص المسرحى لحظة زمنية لا نستشعرها إلا عندما نتعاطها جهراً وفى طقس جماعى تتداخل فيه الأصوات والحركات ، والنص المسرحى ليس كبقية النصوص الأدبية الأخرى ، والتى نتعاطاها سراً وعلى انفراد ، فالنص المسرحى لا يحيا إلا ضمن هذا الكل المتكامل والمتناقض والمتداخل ( وفى ظل هذا التداخل فى الأحداث والأفكار والحاجات الخاصة والعامة يتشكل النص المسرحى ، وهو نص يتميز عما عداه من أنواع أدبية ، وما سواه من فنون

بكونه يجمع بين النص والعرض )[٣] والخشبة هى اكسوجين النص ورئته التى يتـنفس بها بحرية تامة ، وأن يجاهر النص المسرحى بنفسه فهذا معناه أن يحيا حياةً أخرى بالخروج من الخفاء إلى العلن والتجلى ، من الغياب إلى الحضور ، والقراءة النصية لا تصنع حياة النص المسرحى كله وسيظل مكسور الجناح غير قـادر على التحليق إلى سماوات التواجد والتصور والوضوح ما لم تتم الحركة والتحليق والطيران بأجنحة الايضاح على خشبة المسرح ( المنصة ) .

وعلى ذلك هل يكون للعرض سلطان على النص ؟ وهل أهمية العرض فوق أهمية النص ؟ بل ، هل يمكن اقامة عرض مسرحى دون نص ؟ طالما أن العـرض هـو الحـياة الثانية للإنسان والتى عبر عنها النص فوق تلك المنطقة الجغرافية المسماة ( المنصة ) .

هـذه الأسئلة وغيرها ليس لها أن توجد لو لم يكن النص المسرحى هو مناطُ القول وفحوى التساؤل فى العالم الدرامى كله ( ذلك أن كل نص مسرحى مكـتوب ، هو عادة ــ مؤهل لأن يعرض على خشبة المسرح ، وليس هناك ما يطـرح بشـأن أهمية أحدهما عن الآخر ، فالنص المسرحى لا يكون إلا حين يعـرض أمام الناس بتقنية مسرحية خاصة ، والعرض المسرحى لا يتشكل إلا وفق أنساق فكرية ولغوية ، وفى نظام من العلاقات الجمالية ، ينظمها إطار فنى هـو الـنص المكـتوب ، وبالتالى فإن العملية متكاملة ومتداخلة ، وإن حضور أحدهمـا لا يـتم إلا بوجود الفص الآخر ، وطبيعى جداً أنه ضمن هذا التداخل والتكامل الفنى والفكرى فإن العملية المسرحية لا يمكن أن نقرأها قراءة واحدة ، كما أنها لا يمكن أن تحمل كتابة واحدة ، ذلك أن الكتابة الأولى قد تمت وتحمل أعـباءها صـانع الـنص ــ المؤلـف ــ وهى الكتابة التى تتأهل لكتابات أخرى ، أو تتحول إلى كتابات أخـرى تـتوزع بين المخرج والممثل وهو الوسيط الذى يمكنه أن يكتب النص كـتابة أخرى أو ثالثة ، والجمهور المتلقى الذى يكتب كتابة على الكتابة ، ومن

هنا فإن الكتابة الثانية ( العرض ) له مهمته الفكرية والجمالية فى تكييف الكتابة الأولـى على حسب ظروف الخشبة وما تحمله من إضافة وتشطيب وتهذيب ، بمعنى إرتداء مجموعة من المعانى تتخطى النص المكتوب ، ولكن من غير أن تحـتويه بالكامل ، وبالفعل فإن كثيراً من التفانين التى يزدان بها النص الأدبى تخـتفى فى التمثيل ، إما لأنها غير قابلة لأن تمثل بشكل محسوس ، وإما لعدم قدرة الجمهور على التقاطها )(٤) .

إن شريعة المسرح على الدوام هى التناقض وهذا أمر بديهى يغيب عنا فـى معظـم الأحيان ، وان اعتماد المسرح على المحاكاة والتنكر يحول الحدث والفعـل إلـى وهم ، وأحياناً يحول الوهم إلى حقيقة أو حدث ، وعمل المسرح يعـتمد بالدرجـة الأولـى علـى النص والمنصة ـــ فالنص بطبيعته باق وقائم وموجود يمكن العودة لقراءته وتكرار انتاجه وتقديمه ، لكن المنصة بهذا المفهوم زائلة .. لا تتكرر أبداً بصورة مطابقة تماماً ... انها تعيد العرض ولا تطابقه ، ومـن هنا فإن الوحدة بين النص والمنصة يجب أن تكون هدف المسرح دونما سـلطان للمنصة يطغى على النص ... وهذه الوحدة لا تتحقق مطلقاً إلا ببعض الـتواطؤات والتوازنات الجزئية غير المستقرة والثابتة ، فأحياناً تكون المنصة هـى التابعة للنص ، وتارة يخضع النص للمنصة ... ولكن المسرح الحديث هو مـا يقوم على التخلص من تلك التناقضات بينهما فى وحدة يستقى منها المسرح هويـته الحقيقية ... وهذه الوحدة لا يمكن أن تتحقق دونما سلطان لأحدهما على الآخـر إلا مـن خـلال التأكيد على دلالة كلاً من النص والعرض ( المنصة ) ومدى تلازمهما .

## النص والعرض .. إشكالية نقدية

قبل أن نعرض للتلازم الدلالى بين النص والعرض من عدمه ، لابد أن نشـير بشئ من التفصيل لرؤية النقاد ورجال المسرح فى مراحله المختلفة لتلك العلاقـة بين النص والعرض ... تلك الرؤى الى جعلت من هذه العلاقة اشكالية

نقدية تشغل المسرحيين حتى الآن .

خـــلال الحقــبة الرومانسية ، ولفترة بعدها ، ساد بين النقاد اعتقاد بأن نصوص شكسبير ، أو أية نصوص أخرى ، تمثل كيانات عضوية مستقلة بذاتها ويرتــبط كــل جزء فيها بالآخر ، إلا إن هذا الاعتقاد حتى إذا سلمنا بصحته ــ ســرعان ما أثار عدداً من التساؤلات أهمها : إذا كان هذا هو الحال مع النص المســرحى ، فما ضرورة العرض المسرحى أساساً ؟ خاصة أنه فى هذه الحالة يعــدو دربــاً مــن التكرار والتزيد ــ وعلى جانب آخر إذا سلمنا بأن العرض المســرحى هو الآخر شأنه شأن أى عمل فنى يمثل كياناً عضوياً ، وكيف يمكن إذن أن ندعــى بــأن الــنص فى حد ذاته وحدة عضوية وهو جزء من كل فى العرض المسرحى ؟

ولــم تقتصر اشكالية العلاقة بين النص والعرض على الفكر الرومانسى فقــط ولكن فيما تلاه أيضاً بحيث أصبحت اشكالية نقدية مثارة حتى الآن وسار كثــير مــن النقاد على طريق استعادة النص الأصلى لهيبته فى صورة تتحرى أقصـــى درجـــات الأمانة والدقة ، ذلك أن النص فى رأيهم اكثر الأشكال الفنية تعبيراً عن عبقرية المبدع الأصلى ، ومن هنا وضعوا العرضة فى مرتبة أدنى ، وقد نظر هؤلاء النقاد إلى العرض المسرحى ليس على أنه عامل تشتيت لمتلقى الــنص فقــط ، بــل اعتبروه خطراً حقيقياً على النص ، فهو دائماً يهدد بإفساد الرؤية الأصلية من خلال تأويل النص بمفردات العرض فيجعل رؤيته شيئاً آخر أقل مرتبة من رؤية النص الأصلى .

ووفقاً لوجهة نظر هؤلاء النقاد فإن على الممثلين أن يكتفوا بأقل القليل فى تفسيرهم للنص ، وأن يتركوا النص يتحدث عن نفسه بنفسه ، فكلما قلت العناصر المسرحية مثل الأداء الحركى والزخارف البصرية ، كلما كان ذلك أفضل ، وعليه تصبح القراءة المسرحية أفضل من تقديم عرض مسرحى كامل ، أما القارئ الذكى الذى يطالع النص بمفرده فى حجرته فهو فى رأيهم أفضل

الحلول على الاطلاق ـ ويوضح ( مارفن كارلسون ) فى كتابه ( العرض المسرحى رسم توضيحى ... ) ترجمة حازم عزمى رؤية هؤلاء النقاد بقوله { بدت وظيفة العرض المسرحى عند كثير من هؤلاء المنظرين مثل الرسم التوضيحى ، إذا صح لنا استخدام هذه الاستعارة ، فالتقديم المسرحى للنص فى رأيهم ، لا يضيف شيئاً إلى جوهره وانما إلى جاذبيته ، مثله مثل الصور التى تزين الصفحات فى روايات القرن التاسع عشر ، لذا فقد ساد شعور بأن العرض المسرحى شئ سوقى إلى حد ما يتوجه إلى تلك النوعية من الجمهور التى لا تثيرها رواية لديكنز إلا إذا احتوت على صور }[٥] وبالطبع فإن النظرة للعرض المسرحى على أنه رسم توضيحى للنص نظرة قديمة جداً خاصة لغير المتعلمين الذين لا يستطيعون قراءة النص ، ففى عصرالنهضة عبر ( استلفترو ) عن ذلك بإستفاضة حينما أصر على أن الدراما جعلت لإمتاع الجماهير غير المتعلمة والذين تتم مخاطبتهم على أنهم متفرجين ومستمعين ـــ ويعد ما كتبه سترند برج فى مقدمة مسرحية ( الآنسة جوليا ) أبلغ الأمثلة فى العصر الحديث على هذا الاتجاه فهو يصف المسرح بأنه { انجيل العامة ، فهو انجيل بالصور ، يخدم هؤلاء الذين لا يمكنهم قراءة ما هو مكتوب } ثم يحدد نوعيات هذا الجمهور ومنها { الشباب وأنصاف المتعلمين والنساء اللائى مازلن يمتلكن قدرة فطرية على خداع أنفسهن أو يجعلن أنفسهن عرضة للخداع }[٦] .

لقد أكدت فكرة ( الرسم التوضيحى ) سلطة النص على العرض ووضعت مبدعى المسرح فى مرتبة أقل من المؤلف ، وجعلت الممارسة المسرحية المستقلة والمبدعة أمراً صعباً إن لم يكن مستحيلاً ، وقد أشعل ذلك حماس الكثيرين من الفنانين التجريبيين والمنظرين وقادهم إلى العمل على رفض تلك السلطة القاهرة للنص المسرحى ـــ ويحدد ( مارفن كارلسون ) أهم آراء هؤلاء المتحمسين والرافضين قائلاً { يعد ادوارد جوردون كريج رائداً فى هذا الاتجاه الرافض لاستبداد النص ، ففى كتابه عن فن المسرح يتبنى كريج عن

طيب خاطر فكرة أن مسرحيات شكسبير ليست فى حاجة إلى تقديم مسرحى ، ففى رأيه أن مسرحية ( هاملت ) كانت مكتملة بعد كتابتها ، وأننا حينما نضيف إليها ايماءات ومناظر مسرحية وملابس ورقصات فكأننا بذلك نشير من طرف خفى إلى أنها ناقصة ، وإلى أنها تحتاج إلى هذه الاضافات ، ولهذا السبب تحديداً يخلص كريج إلى رفض النصوص التقليدية التى لا يستطيع العرض المسرحى أن يضيف لها شيئاً ذا بال ، ويدعو المسرح إلى أن يطور فنه المستقل ، فناً قوامه اللون والضوء والايقاع والشكل المجرد ، وقد وجد عدد غير قليل من ممارسى المسرح الطليعى ومنظريه ممن أتوا بعد كريج أن طريقته فى الالتفاف حول معضلة النص والعرض هى معادلة بالغة الجاذبية تسمح لهم أن يؤسسوا دعائم فنهم المسرحى الحديث }[٧] .

وقد حاول منظرون آخرون التأكيد على فكرة الوحدة العضوية فى النص ورفض فكرة الرسم التوضيحى ، بل جاء بعضهم بإستعارة جديدة وهى الترجمة للنص بدلاً من الرسم التوضيحى ليعبروا بها عن العلاقة بين النص والعرض ـ ويؤكد كارلسون على أهمهم فيقول { يعد ( ستارك يونج ) واحداً من أهم الذين تزعموا هذا الاتجاه فى أوائل القرن العشرين ، حيث تدعوا متابعته النقدية وكتابته النظرية دائماً إلى أن كل عناصر العرض المسرحى تخلق من جديد على خشبة المسرح ، بحيث لا يقتصر ذلك على النص الأدبى فقط بل يتعداه إلى سائر الفنون الأخرى مثل العمارة والملابس والموسيقى حينما تصبح تلك الفنون جزءاً من فن المسرح يقول يونج ( حينما تنطق الكلمة أو الجملة على خشبة المسرح تخلق من جديد فى صورة أخرى ، ويكون عليها حينئذ أن تواجه اختباراً جديداً ، فهى لم تعد كلمة مكتوبة على صفحة ، بل تترجم الآن إلى وسيط جديد ألا وهو المسرح ) }[٨] ويكمل كارلسون عرضه لآراء هؤلاء النقاد وتوضيحه لأفكارهم بأنه { قد شاع استخدام استعارة الترجمة مؤخراً فى التحليل السيموطيقى خصوصاً أن كثيراً من أدوات سيموطيقيا المسرح مشتقة من علوم

اللغــة ، فالــنص والعــرض فى اطار السيموطيقيا ، نظامان مختلفان من نظم الاتصال ، حيث تترجم رسائل معينة من لغة إلى لغة أو من نظام إلى نظام فنجد ( مــاركو دى مارينــيس ) على سبيل المثال يعالج الفرجة المسرحية على أنها نص له أنظمته الدلالية التى تختلف بالضرورة عن أنظمة النص المكتوب }[٩] .

وإذا كان منظرى مفهوم ( الترجمة ) يبغون الارتقاء بالعرض المسرحى إلــى مســتوى مســاوٍ لمستوى النص المكتوب ، فإن لفظة ( ترجمة ) لا تفى بالغــرض المطلوب لتأكيد أهمية العرض ، فهى لا تخلو من كونها عملية لغوية فــى الأصل وإذا قسنا العلاقة بين النص والعرض من مفهوم الترجمة فقط فإننا نؤكد بشكل غير مباشر على النص المكتوب ويعطى العرض صفة التابع للنص حيث أن النص هو الذى يحدد أفق ومسار ترجمته فى العرض المسرحى .

ناهــيك علــى أن القياس على الترجمة يثير مشاكل تقنية فى التنفيذ .. وهكــذا نجــد أنفســنا مرة أخرى أمام تلك المفارقة التى يحملها مفهوم الوحدة العضوية فى الأعمال المسرحية ... ورغم تباين الآراء واختلافها وتعدد المفاهيم وكــثرتها .. ورغــم انتصــار فــريق للنص وفريق للعرض .. ورغم أن تلك الاشكالية فى العلاقة بين النص والعرض مازالت قائمة .. إلا أننا نؤكد على أنه لابــد من وحدة فنية ومعبر أساسى يلتقى من خلاله النص بالعرض ... ليشكلا معــاً وحدة عضوية وبناءاً سليماً فى جسد قوى ... هذا المعبر يتمثل فى الدلالة لكــلاً من العرض والنص ... تلك الدلالة التى تحمل فى طياتها الترجمة للنص والرســم التوضــيحى بمفردات العرض ، والتحقق الفنى للصورة المرئية على المنصة ، ولكن يجب أن نتوقف عند تلك الدلالات لنرى مدى تلازمها والتحامها لتحقيق تلك الوحدة العضوية والصورة الفنية .

## التلازم الدلالى بين النص والعرض ( المنصة )

هل من الضرورى أن تكون العلاقة الدلالية بين النص والعرض علاقة متلازمة ؟ وما معنى أن يتلازم النص مع العرض ؟

للإجابة على هذان التساؤلان ، لابد أن نقرر أن العرض المسرحى بمفرداته ودلالاته إذ لم يملأ فراغ النص المسرحى بشكل جديد وصوت جديد وفعل جديد من خلال الحركة والديكور والاضاءة والموسيقى وكافة العناصر المشهدية المحسوسة وحركة الممثلين والقائهم تبعاً للعصر والأسلوب وماهية الجمهور الذى توجه له المسرحية ـ نقول إذا لم يملأ العرض هذا الفراغ تكون العلاقة الدلالية بين النص والعرض غير متلازمة ، أما أن تتلازم هذه العلاقة ، فمعناه أن يؤكد العرض على دلالات النص ، فبقدر ما يحمل النص المكتوب دلالته معه والتى يحددها النسق اللغوى والمتمثل فى المرسل الأول وهو المؤلف ، فإن العرض هو الآخر يحمل دلالته معه ، وتتجسد فى مجموع العلاقات التى تتعاضد وتتكاتف على خشبة المسرح ـ وهى فى معظمها أنساق لغوية تتوالف مع لغة النص الطبيعية لتشكل دلالة العرض المتمثلة فى المرسل الثانى للخطاب المسرحى وهو المخرج ـ ورغم أن العرض ليس ترجمة أو تفسيراً أو استنساخاً للنص بشكل حرفى ، ورغم أنه ينبغى التأكيد على أن هناك من العناصر الجوهرية ، وما يمكن أن نسميه بالثوابت داخل بنية النص المكتوب لا يطؤها التغيير الذى يمارسه العرض على النص ـ إلا أن العرض من خلال مفرداته يقدم دلالاته التى تؤكد على النص وتعطيه بعداً يختلف من مخرج لآخر فى مجموعة عروض مختلفة لنص واحد ، وبرغم هذا يجب أن يحتفظ النص بمجموعة من العناصر التى يتضاعف عطاؤها حينما تتناوله مجموعة من العروض المختلفة فى الإخراج والتمثيل وتعطيه من تجربتها وتقنيتها ما يجعله مصدراً خصباً من مصادر العطاء الفنى والفكرى ، ومن هنا فإن النص المسرحى لا ينبغى أن يكون كعود الثقاب ، يشتعل مرةً واحدة فقط { فإن الإبداع أى إبداع لا يعطى إلا بقدر ما يأخذ ، انه كتابة وقراءة ، وكل قراءة كيفما كانت ليست إلا كتابة أيضاً ـ كتابة ثانية أو ثالثة أو رابعة للعمل الأدبى أو الفنى }(١٠) لهذا تتعدد العروض ، والنص واحد ، وتعدد العروض سيعطى تعدداً فى

الدلالات، ولهذا فإن الدلالات من الممكن أن تختلف، ومن الممكن أن تتلازم مع دلالـــة النص حتى لو كان تلازماً وهمياً ــ ذلك أن العرض المسرحى ملزم بما يقوله النص فكرياً وغير ملزم برؤاه وعناصر الفرجة به لأن الخشبة (المنصة) ستضـــيف حـــتماً للنص، وتحذف أيضاً بالضرورة ما يستحيل ويستعصى قيامه عليها.

## تحرر العرض ومسخ الفضاء

لقد ولد المسرح الحديث في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر بظهور المخرج سيداً للمنصة، صحيح أنه خلف المدير الذي كان مسيطراً على مفردات اللعـــبة كلهـــا، ولكـــن ظهور المخرج لم يكن بديلاً فقط للمدير، فقد كان المدير يلاحظ عناصر العرض ويوفق بينها، أي أنه كان مجرد منفذ لنظام معين وضعه غـــيره، ومع أن المخرج بظهوره خلفاً للمدير استمر في التوفيق والمواءمة بين العناصـــر، إلا أنـــه تجـــاوز هذا الدور فقط أصبح هو من يضع تلك العناصر ويخطط لها مسبقاً، أي أنه يتصرف (قبل) حيث كان المدير لا يتصرف إلا (بعد) فالمخـــرج لا ينفذ نهجاً مسبقاً وإنما يصوغ هذا النهج، وبذلك أضاف إلى صفة المنفذ صفة المبدع ــ مبدع العرض .

وقد كان كبار المنظرين فى نهاية القرن التاسع عشر يحلمون بالمسرح الموحـــد الحر، وقد حدد ريتشارد فاجنر مفهومه للعمل الفنى المستقبلى فى نهاية القـــرن { بأنه العمل الفنى المشترك، وهو حصيلة وحدة الفنون التى تؤثر بشكل مشـــترك على جمهور مشترك، وهى ثلاثية الشعر والموسيقى والتمثيل، والتى يضـــاف إلـــيها العمـــارة والتصوير}(١١) ويختتم تعريفه قائلاً { أن العمل الفنى المشـــترك الأســـمى هـــو الدراما فنظراً لكمالها الممكن ، لا يمكن أن يوجد إلا وتتضـــمن جمـــيع الفنون فى قمة كمالها }(١٢) ثم بعد ذلك بخمسين عاماً تقريباً، خـــرج علينـــا جوردون كريج ليصحح ويضيف لفاجنر ويقول { ان المسرح لا يمكـــن أن يكون هذا الفن الأسمى الذى يتولد من فعالية عديد من الفنون لأنه فى

هــذه الحالة يكون تابعاً لها تبعية شديدة، ان العمل الفنى لا يمكن أن يصدر إلا عن النشاط الابداعى لفنان واحد }[١٣] ثم حدد ذلك فى نص يُستشهد به منذ ذلك الـتاريخ { هــذه هــى العناصر التى سوف يؤلف منها فنان المسرح المستقبلى رائعــته، الحركة والديكور والصوت ، أليس هذا يسيراً، أقصد بالحركة الايماء أيضــاً والــرقص وهما النثر والشعر الخاص بالحركة، وأقصد بالديكور كل ما تــراه العين من الملابس والاضاءة والديكورات بالمعنى الحرفى للفظ ، وأقصد بالصوت، الكلام الذى يقال أو يُغنى بعكس الكلام المكتوب، لأن الكلام المكتوب لكــى يقرأ والكلام المكتوب لكى يقال شيئان مختلفان تماماً }[١٤] ومن هنا بدأت المحــاولات لمســرح يكون فيه النص والمنصة ممتزجان فى شئ واحد بمفهوم واحــد ودلالات مــتقاربة، إذ لم يعد العرض مجرد ترجمة للنص، بل ظهر ما يمكــن تســميته بالكتابة المنصية، أي كتابة النص مرة أخرى إخراجياً من واقع معطــيات المنصــة ــ وقد نال كل ذلك من رهبة النص الذي كان فيما مضى قــاعدة كــل الدراسات الجامعية حول المسرح، وبالتالي رفع من شأن المنصة كذلــك قامــت علاقــة فكــرية بيــن النظرية والتطبيق في إرادة لتوحيد العمل المسرحي.

وإذا كــنا فــي هــذه الدراسة التي ننشد فيها إيضاح العلاقة بين النص والمنصــة وتحديــد مفهــوم الــرؤية لدى مخرجي الحداثة والتجديد من شباب مخرجينا عند تناولهم لنص معين يفرض منصة معينة تحتضن رؤاه وتصوراته فإننا نحاول أن نعيد لعناصر العرض مكانتها ومفهومها الصحيح لديهم واعتبار العرض مكاناً للمعنى وليس باعتباره ترجمة أو تشكيلاً للنص، مما يتيح لهؤلاء المخرجيــن الانطــلاق برؤاهم وتصوراتهم من خلال تحرر تدريجي لعناصر العــرض المســرحي والعــدول عــن فكــرة الوحدة العضوية المفروضة سلفاً والانحــراف بــالعمل المســرحي بوصفه آفاق متعددة ذات معانٍ مفتوحة على المشاهد .

ولكـــى يـــتم ذلـــك لابد أن يستوعب المخرج الجديد المجدد ما طرأ من تطـــور علـــى فضاء المنصة، فعلى مدى قرنين من الزمان على الأقل كان ثمة نظام له حكم القانون تقريباً، وهو المنصة على الطريقة الايطالية والتى تقدم لنا فضـــاءاً يـــتم تنظـــيمه وترتيبه طبقاً لقواعد ثابتة متعارف عليها { ففى المسرح الكلاسيكى تختصر الأماكن وتكون لها وظائف واحدة فى مختلف العروض }(١٥) وتقـــوم بتزييـــنها ديكورات مناسبة قدر الإمكان، ومع تطور الإخراج .. تغير الفضـــاء وتغيرت النظرة له، فالمكان أصبح وسيطاً وأصبح كل عرض يستلزم تجهـــيزاً خاصـــاً للمنصة، دون اعتبار للشخوص أو الأحداث لأن هذا الوسيط (المنصـــة) هو الذى يحدد تحركات الشخوص وليس العكس، وبقدر ما هناك من عروض ومنصات بقدر ما هناك من وسائط لتقديم النص بأشكال ورؤى متجددة، ولا شـــك أن التكنولوجيا الحديثة ساعدت فى ذلك، إذ لم يعد الفضاء المسرحى مجـــرد إطار أو وعاء، بل أصبح فاعلاً يؤدى دوراً فى العرض، بل أصبح من الممكـــن أن نتحدث عن أداء الفضاء المسرحى، وننظر إليه بإعتباره فاعلاً على مستوى الدراما تورجى، ومن ناحية أخرى بدأ هذا الفضاء يتجاوز المنصة ذاتها ليشمل المسرح بأكمله والمكان الذى يجرى فيه العرض ومن ثم يتعين علينا فى كـــل مـــرة أن نحدده بل وننشأه من جديد وقد كان جروتوفسكى إلى أن المهمة الأولى فى كل إخراج تكمن فى تقسيم مكان التمثيل ومكان المشاهدين ، وأن هذا التقســـيم يخـــتلف فى كل عرض من خلال مزج هذين الفضاءين ــ ان الفضاء المسرحى لا يجب أن يكون مجرد مكان للأداء التمثيلى فقط ، إنما يكون عنصراً مستقلاً فى العرض له وظيفته ومعناه الخاصين به تماماً كالنص والممثل

## الخاتمــة

إن تحديــد هــذه المفاهــيم وتلك العلاقة بين النص والمنصة فى رؤى مــتجددة مــنطلقة مــن أن تحرر العرض المسرحى وتطلقه من قيوده الجامدة وتعطيه مفهوماً جديداً ، هذا المفهوم لا يقيم وحدة أو يقر مزجاً بين الفنون ، بل على العكس انه يعطى لكل منها استقلالية نسبية .

كان بريخت يحب أن يتحدث عن الفنون التى تؤلف العرض المسرحى ، فقــد أتاح له وضعه الفنى كمؤلف ومخرج ومدير للفرقة أن يضحى بإستقلالية هــذه الفنون فى سبيل مفهوم مسرحى موحد للأعمال التى كان يقدمها ، غير أن الــدرس الذى قدمه لنا ذهب إلى أبعد من ذلك فى الممارسة والتطبيق ، لقد رسم لنا صورة عرض مسرحى عير موحد ، تدخل عناصره المختلفة فى تعاون ، بل فــى تنافس غالباً ، لبناء معنى عام ، وهنا يستطيع المشاهد أن يختار ، يستطيع أن يسد الثغرات التى تطرأ أمامه فى التلقى أو يخفف من الامتلاءات الزائدة فى تلك التعددية العناصرية ، إن المشاهد هو حجر الزاوية فى العرض المسرحى ، إن المخــرج الجيد هو من يؤسس عرضه ليس على نفسه وقياساته ، وانما على مــا هــو خارج عنه وهو انطباع المشاهد ، مثل هذا المفهوم يمكن أن يوصف بمفهــوم المبارزة تقوم فيه معركة { سلمية بطبيعة الحال } بين كل العناصر من أجل المعنى ، معركة يكون المشاهد فيها هو الحكم على أى تجربة مسرحية .

ان أى شــئ بمجرد ظهوره على المسرح يفقد صفته الأولى ، ويبدأ فى اكتساب المعانى ، تتغير قيمته الأولية وأحياناً تزول بفعل بروز قيمته الدلالية ، وليس مهماً ما يعنيه هذا الشئ بقدر أهميته فى طريقه اكتسابه المعانى .

وهكــذا فإن قضية النص والمنصة كقضية خلافية لم تعد ذات معنى فلم يعــد مــن المهم أن نعرف لأيهما تكون الغلبة والسلطان والسيطرة ، إن العلاقة بيــنهما ، مثل العلاقة بين مكونات المنصة ، يمكن النظر اليها على أساس آخر غــير أساس الوحدة أو التبعية ، انها نوع من التسابق والمنافسة ، ان ما يحدث

فـــى المسرح أمامنا هو نوع من المعارضة تعرض أمامنا نحن المشاهدين ، إن العملية المسرحية لم تعد اذن ذلك التكثيف للرموز بل هى نقل هذه الرموز بحيث لا تدمج ولا تلتحم وانما تتواجه أمام أعيننا فى عرض حر طليق .

أن العرض المسرحى اليوم وبفضل التحرر التدريجى لمختلف عناصره ، ينفتح علـــى زيادة فاعلية المشاهد وحثه وتنشيطه ، وبذلك يلتحم مع ما قد يكون مهمة المسرح ورسالته ، وهى ليست فى تصوير نص أو تنظيم عرض ، وانما فى نقد متحرك للمعنى .

إن المســـرح الحديث وفى شكل العرض المسرحى المتحرر بقدر ما هو انشاء وصيانة للمعنى المقدم بقدر ما هو تساؤل حول ذلك المعنى .

---

# المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدى

References

Bolinger, D. (1968). "Entailment and the meaning of structures." Glossa. 2: 119-127.

Celce-Murcia, M. & Larsen-Freeman, D. (1983). The grammar book: An ESL/EFL teacher's course. Boston, MA: Heinie & Heinie Publishers.

Celce-Murcia, M. & Larsen-Freeman, D. (1999). The grammar book: An ESL/EFL teacher's course. (2nd edition) Boston, MA: Heinie & Heinie Publishers.

Chalker, S. & Weiner E. (1994). The Oxford dictionary of English grammar. Oxford, England: Clarendon Press.

Jacobs, R. (1995). English syntax: A grammar for English language professionals. Oxford University Press

Levin, B. (1993). English verb classes and alternations: A preliminary investigation. Chicago & London: The Chicago University Press.

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., & Svartvik, J. (1985). A comprehensive grammar of the English language. London & New York: Longman.

Yule, G. (1998). Explaining grammar. Oxford University Press.

either form is again minimal, if not at all since they express only one action, not two time sequences. In contrast, verbs such as postpone, resume, quit, finish, and keep carry a previously hidden time reference or a different time sequence in their meanings. Therefore, the gerund form which denotes a previous time reference is strongly preferred. The reactive and forward-oriented verbs are very much straightforward. The former takes gerunds and the latter has infinitives.

economy status.
45. Ahmed intends to go to a linguistics school after college.
46. They plan to spend the night in Cairo.
47.My friend wanted to start his graduate study in linguistics this fall.

The verbs plan, want, yearn, expect, intend, hope, and wish all indicate a future orientation. The suggested events being conveyed by the meaning of these verbs have yet to happen. Other verbs that have a less explicit future orientation may include: beg, choose, command, compel, decide, advise, agree, decline, fail, force, ask, aspire, learn, order, teach, tell, tend, urge, persuade, pretend, promise, refuse, remind, seek, long, manage, struggle, swear, mean, offer, strive, and vow.

48. Mary aspires to become a rich man's wife.
49. They chose to ignore the siren.
50. Employees are obliged to participate in the company's pension plan.
51. Bill abstained to answer the prosecuting attorney's questions.
. She managed to get by with her limited monthly income.

These verbs don't seem to have an explicit time reference. However, the meanings of these verbs followed by infinitives do suggest some kind of future event, not an existing one.

**5. Conclusion**

It has been seen through discussing the semantic distinction between infinitives and gerunds on the basis of lexical meanings of verbs, that the choice the native speaker makes is not random. It is heavily dependent on the meaning of the verbs and what these particular verbs take as objects. The infinitive "to-" signals events that refer to "hypothetical, future, unfulfilled." and the gerund "-ing" signals something "real, vivid, fulfilled." The infinitive and gerund dichotomy is in fact a contrasting pair of signals carrying opposing meanings, whose existence is in relation to one another.

Understanding the signals paired with meanings of the infinitive and gerund dichotomy, we are able to examine the lexical meanings of verbs and the verb behaviors. The focus of emotive verbs is restricted on the agent's or participant's attitude, emotions, or mood, and is not related to any time sequences. They tend to take either form with minimal or no difference in meaning.

Aspectual verbs have a very explicit time reference. For verbs indicating beginning, ending, and continuation, the difference in the selection of

**3. Reactive Verbs**

The reactive verbs are those that only take gerunds because they "have a later time reference than that of their complement" (Jacobs, 1995:294). Unlike some aspectual verbs, they do not have explicit time references in their lexical meanings. However, when they take gerunds as objects, the contrasting time references become quite obvious. For example:

33. I appreciate hearing from them.

There are two apparent time references here in (33); one is hearing from them, and the other I appreciate. The act of getting a response from someone is being appreciated.

Some of the reactive verbs include: confess, consider, deny, detest, dislike, enjoy abhor, recall, recommend, regret, reject, remember, repent, resent, resist, require, risk admit, appreciate, avoid, forget, imagine, mind, and propose,. According to Jacobs, "these verbs have to do with realized experience, whether past or ongoing" (P. 295).

34. We discussed going to Jerusalem for our vacation.
35. The family has seriously considered buying a new house.
36.The suspect denies ever meeting the woman.
37. She detests socializing with people at the parties.
38. He repented having shot the bird.
39.I resent having to get his permission for everything I do.
40. He admitted stealing the money from her office.
41. the Indian suspect confessed murdering his wife for remarrying and having new dowry.
42.It's hard to imagine living in a place where there is no security.

The verbs in the above examples may not essentially refer to temporal meanings, but when they take a gerund as the object of the verb, there is a time sequence that forms a temporal contrast; that is, one event occurs before the other.

**4. Forward-oriented Verbs**

Forward-oriented verbs, or commitment verbs, taking infinitives as objects express the meaning of "some kind of commitment to future action" (Yule, 1998:221). They refer to "a potential situation rather than an existing one" (Jacobs, 1995:292). For example,

43. John expects to have a big party soon.
44. We hope to make the needed investment in this booming

23a. He began to open all the windows.
b. He began opening all the windows.
24a. Mary continued to work on her paper.
b. Mary continued working on her paper.
25a. Having said that he would be brief, the director commenced to do exactly that.
b. Having said that he would be brief, the director commenced doing exactly that.
26a. Ahmed ceased to practice tennis while in hospi
b. Ahmed ceased practicing tennis while in hospita .
27a. He started to speak, but stopped because she objected.
b. He started speaking, and kept on for more than one hour.

Verbs such as start, begin, commence, cease, and continue take both an infinitive or a gerund without much distinction in meaning because in these readings, they "do not denote separate actions; their occurrence with complement verbs cannot be interpreted as two actions in sequence" (Yule, 1998:223). But when the lexical meaning of the verbs is perceived as possessing the meaning of "duration in time" or with two time sequences, a gerund is strongly preferred. For example:

28. John finished doing his homework at midnight.
29. He quit smoking cigarettes.
30. The committee postponed making a decision on the matter.
31. We'll stop for an hour and resume working at three o'clock.
32. The children keep pestering their parents to take them to the fair.

The lexical meanings of finish, quit, postpone, resume, and keep all contain activities or processes that imply the meaning of duration in time. In (28) John must have already started working on his homework before he can finish it. Similarly, in (29) the person must have formed a habit of smoking before he can quit. The meaning of postpone in (30) suggests that the committee has already had some sort of discussion on the matter but cannot make a decision yet. Resume and keep in (31) and (32) also suggest a strong sense of duration in time or repetition during a period of time. The explicit lexical meanings within these verbs prevent the use of infinitives in all these examples.
To sum up; aspectual verbs expressing the meaning of "point in time," "single act," or "state" tend to take infinitives while those expressing the meaning of "period of time," "on-going event," or "activity and process" take gerunds.

meaning.
Verbs taking either infinitives or gerunds as objects are determined by certain semantic and syntactic properties. Looking into the lexical meanings of these non-finite verb forms and examining their behavior in context may help us detect the usage. Verbs associated with infinitives and gerunds can be classified into four basic working categories according to their lexical meanings and their behaviors: emotive verbs, aspectual verbs, reactive verbs, and forward-oriented or commitment verbs.

**1. Emotive Verbs**

Emotive verbs (Quirk, 1985; Chalker & Weiner, 1994) or verbs of emotion are verbs that indicate the mood and attitude of agents or participants. These verbs are not associated with an explicit time reference in meaning as aspectual and other verbs are. Some of the typical emotive verbs are: dread, hate, like, love, loathe, prefer, and rejoice. For example:

18a. She dreaded to think about meeting his parents.
  b. She dreaded thinking about meeting his parents.
19a. Would you like to see my stamp collection?
  b. Would you like seeing my stamp collection?
20a. ?Brian loathed to live in the country.
  b. Brian loathed living in the country.
21a. Do you prefer to cook for yourself, or to eat in a restaurant?
  b. Do you prefer cooking for yourself, or eating in a restaurant?
22a. They all rejoiced to hear the happy news.
  b. They all rejoiced hearing the happy news.

The examples have shown that with emotive verb as the main verb in a sentence, both the infinitive and gerund are possible to serve as objects. The semantic focus of verbs of emotion is not on time or a time sequence in the message. It is on the attitude or mood of the agent or participant. The verbs taking both non-finite forms express the meaning of an emotive state rather than a time sequence of any kind.

**2. Aspectual Verbs**

Following Quirk, (1985); Yule, 1998) aspectual verbs are used to indicate a variety of time aspects of initiation, continuation, repetition, or termination of an activity. They include: begin, resume, remain, commence, finish, continue, discontinue, end up, cease, repeat, complete. give up, postpone, proceed, quit, keep (on), start, stay, and stop.

in the future and hence yet to happen. In (15) and (16), the verbs take only the gerund because we can only "enjoy things we've already directly experienced; to avoid something is a successful fulfillment of sorts" (Celce-Murcia & Larsen-Freeman, 1983:435).
Quirk(1985) and others echoed this semantic distinction. They state that: it is usually felt to be a difference of aspect or mood which influences the choice. As a rule, the infinitive gives a sense of mere 'potentiality' for action, while the participle gives a sense of the actual 'performance' of the action itself (P. 1191).
17) in which the double meaning is quite clear:

17a. Martin tried to bribe the policeman.
b. Martin tried bribing the policeman.

(17a) expresses the meaning that Martin attempted an act of bribery, but did not manage it while (b) implies that he actually did bribe the policeman, but without necessarily achieving what he wanted.
Jacobs (1995) makes the distinction between the infinitives and gerunds as objects in terms of "forward-oriented predicates" versus "reactive predicates." The forward-oriented predicates refer to "a potential situation rather than an existing one. Since nonfinite clauses are so often understood to refer to a potential situation, they are the forms normally selected by forward-oriented predicates" (Jacobs, 1995:292). However, the reactive predicates, "have a later time reference than that of their complement.------These verbs have to do with realized experience, whether past or ongoing" (Jacobs,1995:294-5).
The semantic distinction of "potentiality" and "actual performance" between the infinitive and the gerund has provided us with a useful framework in understanding the basic meaning of the dichotomy. However, it does not answer the question of why some verbs can only take an infinitive, not a gerund or vice versa, or both without much distinction in meaning. The following analysis of the meaning of verbs and their behaviors in the context of use will help explain why some verbs behave the way that they do.

**4. Verb Behaviors and Their Meanings**

The semantic distinction between infinitives and gerunds, upon closer examination, is related to the meaning of the verbs and verb behaviors. Levin (1993:1) points out: The behavior of a verb, particularly with respect to the expression and interpretation of its arguments, is to a large extent determined by its meaning. Thus verb behavior can be used effectively to probe for linguistically relevant pertinent aspects of verb

Bolinger principle, i.e. they have the same meaning using either form. For instance:

10a. It starts to rain.
b. It starts raining.

11a. Richard continued to work.

12a. I prefer to eat sandwiches.
b. I prefer eating sandwiches.

As can be seen from these two treatments that we do not have difficulty distinguishing the use of infinitives from gerunds as objects of the verbs. The problem remains to be solved is how to deal with these overlapping verbs. Neither of the above treatments offers a clear and direct explanation on why these overlapping verbs behave the way they do. I argue that there are certain explicable semantic features that motivate the native speaker in choosing one form over the other and that the semantics of verb behavior plays a major role in this infinitive-gerund dichotomy as objects. With this hypothesis in mind, I will first review the current research on semantic interpretations by linguists and grammarians on the use and distinction of infinitives and gerunds as objects. Then I will discuss verb meanings to illustrate this distinction by categorizing verbs according to their behaviors, focusing on the problem of these overlapping verbs.

**3. The Semantic Distinction between Infinitives & Gerunds**

One of the semantic approaches to the non-finite verb pair has been suggested by Bolinger (1968:127), who concludes that "apply to unrealized possibilities." whereas gerunds "usually apply to actualities or to possibilities that are conceived as actualities". This semantic distinction can be interpreted as infinitives often expressing events yet to happen, while gerunds typically expressing events that have already become reality. For example:

13. I want to see the new movie.
14. John hopes to learn French.
15. Mary enjoys skating.
16. Martin avoided taking a test with difficult questions.

The infinitives instead of gerunds are used in (13) and (14) since both verbs convey an idea of intention, i.e., the events to which they refer are

b.* I saw Mary to stand at the bus stop.

7a. I noticed her drop a pen.

b.* I noticed her to drop a pen.

However, the verbs: let, help, make can be followed by ether bare infinitive or to infinitive. Consider:

8a. They helped him understand the lesson

b They helped him to understand the lesson

Turning to the gerund construction, it comprises the verb root plus the

9a. I like playing tennis.

b. She enjoys reading the article.

The focus of this paper is specifically laid on both the infinitive and gerund as objects.

In dealing with the usage of these two non-finite verb forms grammar textbooks classify it into three usages. For example,

Quirk (1985) classified the verbs taking either an infinitive or gerund into three constructions:

i. with many verbs, the two (infinitive and gerund) cannot be interchanged, such as: Deny, enjoy, and finish which, take the gerund but not the infinitive.

ii. some verbs, like need, promise, and want, accept only the infinitive; they cannot take the gerund; and

iii. some verbs will take both the gerund and the infinitive, as begin, continue, and like.

In a different classification, Celce-Murcia & Larsen-Freeman (1999:648) made a list of verbs taking both infinitives and gerunds as complementation. They pointed out the obvious meaning differences, based on what they called "The Bolinger Principle", in which the choice of infinitives correlates, in some degree, with events that are "hypothetical, future, unfulfilled" and gerunds with those that are "real, vivid, fulfilled." The italicized verbs in the list indicate the overlap:

Verbs taking infinitives: begin, choose, continue, dare, expect, fail, forget, hate, hope, intend, like, love, manage, prefer, proceed, promise, refuse, regret, remember, *start*, tend, try, want, vow

Verbs taking gerund: admit, appreciate, avoid, begin, *continue,* defend, deny, dislike, enjoy, finish, forget, hate, intend, like, love, *prefer*, quit, recall, regret, remember, resume, risk, start, stop, try

As seen, Celce-Murcia and Larsen-Freeman's treatment focuses on the semantic distinction between the two forms. However, the italicized verbs indicating the overlap in the above list do not always relate to the

## 1. Introduction

This paper is on the semantic properties of English infinitives and gerunds. It widely focuses on the distinction between these two nonfinite verbs as objects.
The study begins with describing the syntactic function of infinitives. Then it reviews some of the existing studies done on infinitives and gerunds as objects (Section 2.). (Section 3.) semantically introduces a distingtion between infinitives and gerunds . Section 4. offers a new proposal for interpreting the semantic usage of infinitives and gerunds based on the Verb Behaviors and their meanings. In this proposal, I argue that there are certain explicable semantic features that motivate the native speaker in choosing one form over the other and that the semantics of verb behavior plays a major role in this infinitive-gerund dichotomy as objects. (Section 5.) is a conclusion and summary remarks.

## 2. Syntactic function of infinitives

The infinitive construction is a nonfinite verb form. It comprises two

in a sentence pattern. It can be a subject, object or a complement, but can never be the main verb of the sentence although it involves certain verbal qualities[1]. Consider:

1a. To save money now seems very difficult
 b. It seems very difficult to save money now
The infinitive in (1) serves as the subject of the verb *seem*.
2. He wants to leave.
The infinitive here is the direct object of the main verb
3 Our hope is to sweep the occupation from our land.
The infinitive here functions as subject complement
4. They elected him to be the prime minister.
The infinitive in (4) is object complement.
There are some verbs that are followed by bare infinitive, namely sensation verbs. These are like: See, hear, smell look, notice. These verbs can be followed by bare infinitive only in active clauses, but not in passives.
5a. I heard them talk about the crime.
 b.*I heard them to talk about the crime.
6a. I saw Mary stand at the bus stop.

[1] It syntactically assigns case to its most adjacent NP. (cf. Siloni, T. (1994 ) Fassi Fehri (1993) among others.)

## فيخواص المصدر و اسم الفاعل الدلالية


### ملخص البحث

يوجد كثير من الدراسات **في المعنى الدلالي للمصدر و اسم الفاعل** في الإنجليزية ، و لكن يبدو أنه لا يوجد أي دراسة تحليلية تامة بعد. لذلك فإن هذه الدراسة تتناول أقسام المصـــدر و اسم الفاعل دلالياً بغرض توضيح المدخل الدلالي للافعال التي تقبل أيٍ من هذه الـــتراكيب و لتسهيل هذا العمل فإنني قدمت مقترحا ً يثبت أن هناك مميزات دلالية معينة تدفع المتحـــدث لإختيار احد التركيبين ( المصدر و اسم الفاعل ) و إن دلالة الفعل السلوكية تلعب دوراً كبـيراً في اختيار اقسام المصدر أو اسم الفاعل عندما تقع كمفعول به .و الخطـــة المقترحـــة تقســم الأفعال و التي تقبل المصدر أو اسم الفاعل الي اربعة أقسام حسب معناها و سلوكها اللغـــوي في الجملة و هذه الأفعال هى أفعال الشعور و أفعال صيغة الحال و الأفعال الردفعلية و أفعال المبادرة أو الالتزام.

### Abstract

Lots of studies have been done on the semantic structure of infinitive and gerund. However no fully analytical study has been conducted yet. Thus, this paper tackles infinitive-gerund dichotomy in English semantically for the purpose of highlighting the semantic entry of verbs which accept any of these constructions. To facilitate this process, I introduce a proposal arguing that there are certain explicable semantic features that motivate the native speaker in choosing one form over the other and that the semantics of verb behavior plays a major role in this infinitive-gerund dichotomy as objects. The proposal clarifies that verbs associated with infinitives and gerunds can be classified into four basic working categories according to their lexical meanings and their behaviors: emotive verbs, aspectual verbs, reactive verbs, and forward-oriented or commitment verbs.

# On the semantic features of infinitive and-gerund dichotomy

**Walid Mohammad Amer ( Ph.D. in theoretical linguistics)**
**The Islamic university of Gaza**
**wamer@mail.iugaza.edu**

# رؤية ثقافية معاصرة لتراجيديا، كوميديا و تراجيكوميديا العصر اليعقوبى

د . ندا أبو السعود (*)

علي مر الأزمان. كان و ما زال هناك حوار فريد من نوعه بين الماضي و الحاضر في المسرح لا سيما في الأعمال المسرحية المعاصرة التي ارتبطت بمسرح القرن السابع عشر. إن هذا التمازج بين الماضي و الحاضر يلقي مزيدا من الضوء علي بعض المفاهيم المسرحية المعاصرة , حيث انه يفسح المجال للمقارنة بين نصين هما نتاج لعصرين و كاتبين مختلفين, و هذا يستتبع إعادة نظر و تقييم للثقافات المختلفة التي أفرزت تلك النصوص.

لذا فان هذا البحث يطرح عدة أسئلة أهمها: ما الذي يجذب كاتبا معاصرا في نص قديم؟ و ما مدي استفادته من هذا النص؟ كيف يطوع هذا الكاتب النص ليساير روح العصر بما فيه من قضايا و أفكار مختلفة؟ تتركز الإجابة عن هذه الأسئلة حول فكرة التوظيف الجيد للنص القديم مع الأخذ في الاعتبار فكرة التحولات الثقافية. فالكاتب المعاصر يتعامل مع النص القديم من زاوية مختلفة و من رؤية معاصرة للواقع. لذا فالنتيجة الطبيعية هي ليست ببساطة خلق نص جديد بل رؤية ثقافية جديدة و مختلفة.

من المعروف أن أي عمل مسرحي يعكس واقعا ثقافيا معينا بالإضافة إلى انه قد يعيد خلق و بناء ثقافة المجتمع. و من هنا جاءت فكرة هذا البحث لدراسة هذه الظاهرة الأدبية و كيف إن إعادة كتابة بعض النصوص القديمة برؤية معاصرة هو في الواقع إعادة تقييم لبعض المفاهيم الأدبية المعروفة. لذا فقد وقع الاختيار علي أشهر الأنواع الأدبية وهي التراجيديا, الكوميديا و التراجيكوميديا بهدف معرفة كيفية اكتساب هذه الأنواع لمعاني مختلفة باختلاف الزمان و الثقافة.

تناول البحث بالدراسة و المقارنة ثلاث مسرحيات نموذجية من القرن السابع عشر و ثلاث أخري معاصرة تدور حول نفس أفكار تلك المسرحيات, بهدف الوصول الي نتيجة معينة وهي أن مفهوم التراجيديا الكوميديا و التراجيكوميديا كمصطلح مسرحي يتغير بتغير العصور و الثقافات. هذه المسرحيات هي:مسرحية توماس ميدلتون المأساوية ***Women Beware Women*** (1621) و نظيرها المعاصرة لهاورارد باركر (1986)و مسرحية أخري لميدلتون كوميدية ***A Mad World My Masters*** (1605-6) و نظيرها المعاصرة لباري كيف (1977) و المسرحية التراجيكوميدية لشكسبير ***Measure for Measure*** (1604) و نظيرها المعاصرة لهاوارد برينتون والتي كان أول عرض لها في عام 1972.

و من هنا يمكننا القول بان الدراما, مثلها مثل الأدب بصفة عامة, تعتبر ظاهرة معرفية و بنية إنسانية تعمل علي تشكيل فكر المجتمع بأكمله. و أن فكرة التداخل النصي في الدراما ليست ظاهرة أدبية بحتة بقدر ما هي منظومة فكرية لإعادة فهم و تقييم الثقافات.

---

(*) مدرس الأدب الإنجليزي بكلية الآداب – جامعة القاهرة – فرع بني سويف .

Styan, John L. *The Dark Comedy.* Cambridge University Press, 1962.

Tillyard, E. M. W. *Shakespeare's Problem Plays.* Harmondsworth: Penguin, 1970.

Toole, William B. *Shakespeare's Problem Plays; Studies in form and meaning.* London: Mouton, 1966.

Tornqvist, Egil. *Transposing Drama: Studies in Representation.* London: Macmillan. 1991.

Trotter, David. "An end to pageantry." *Times Literary Supplement* (21 February 1986): 194.

Vanden Heuvel, Michael. *Performing Drama/ Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text.* Ann Arbo0r: The University of Michigan Press, 2003.

Williams. Raymond. *Modern Tragedy.* London: Verso, 1979.

Wilshire. Bruce. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor. Bloomington:* Indiana University Press, 1982.

---. "Recasting the World on Stage: The Freedom of Creating New Centres and Margins in Contemporary Theatre." *Centres and Margins*. Ed. Bemhard Reitz. Trier: Wiss. Verlag. 1995. 9-29.

Muir, Kenneth. *The Comedy of Manners*. London: Hutchinson. 1970.

Novy, Marianne. ed. *Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.

Paster, Gail Kem. *The Idea of the City in the Age of Shakespeare*. Athens: University of Georgia Press, 1985.

Rabey, David Ian and Howard Barker. *Politics and Desire: An Expository Study of his Drama and Poetry, 1969-87*. London: Macmillan, 1989.

Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Schanzer, Ernest. *The Problem Plays of Shakespeare*. New York: Schocken, 1963.

Shade, Ruth. "All Passion Is a Risk. Howard Barker: Sex and Sexual Politics." Gambit: International Theatre Review 4 1(1984): 101-10.

Shakespeare, William. *Measure for Measure*. Ed. W. Lever. London: Methuen, 1967.

Steiner, George. *The Death of Tragedy*. New York: Knopf, 1961.

---. *English Drama: Shakespeare to the Restoration, 1590-1660.* Burnt Mill: Longman, 1988.

Leinwand, Theodore B. *The City Staged: Jacobean Comedy, 1603-1613.* Madison: University of Wisconsin Press, 1986.

Lever, J. W. "Introduction." in: Shakespeare, 1967, pp. XI-XCVIII.

Levy, Shimon. *Samuel Beckett's Self-Referential Drama: The Three I's.* London: Macmillan, 2001.

---. *The Tragedy of State.* London: Methuen, 1971.

Lynch, Kathleen. *The Social Mode of Restoration Comedy.* New York: Macmillan, 1926.

Middleton, Thomas. *A Mad World, My Masters.* Ed. Standish Henning. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

---. W*omen Beware Women.* Ed. J. R. Murlyne. Manchester: University Press. 1981.

Muller, Klaus Peter. "Culture, Politics, and Values in English Plays of the 1980s. Questions of definition, interpretation, and (self-)knowledge." *Englisch Amerikanische Studien* (1986): 370-87.

---. "More Than 'Just Play': The Creation of 'Fabulous History' in Beckett's Plays." *Beckett in the 1990s.* Ed. Marius Buning and Lois Oppenheim. Amsterdam: Rodopi, 1993. 255-67.

Gibbons, Brian. *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton.* 2nd ed. London: Methuen, 1980.

Herrick, Marvin T. *Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England.* Second Edition. Urbana: University of Illinois Press. 1962.

Itzin, Catherine. *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968.* London: Methuen, 1980.

Keeffe, Barrie. *A Mad World, My Masters.* London: Methuen. 1977.

Kermode, Frank, ed. *Selected Prose of T. S. Eliot.* London: Faber & Faber, 1975.

Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology.* Baltimore & London: John Hopkins University Press. 2000.

Lascelles, Mary. *Shakespeare's 'Measure for Measure'* .London: Athlone Press, 1953.

Lawrence, William Witherle. *Shakespeare's Problem Comedies.* Harmondsworth: Penguin, 1969.

Leggatt, Alexander. *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare.* Toronto: University Press. 1973.

Cohn, Ruby. *Modern Shakespeare Off-shoots*. Princeton University Press, 1976.

---. *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton: University Press. 1980.

---. *Retrea from Realism in Recent English Dram.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991

Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionnry of Literary Terms and Literary Theory*. Third Edition. Harmondsworth: Penguin, 1991.

Daniell, David. "Shakespeare and the traditions of comedy." *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Ed. Stanley Wells. Cambridge: University Press, 1986. 101-21.

Dollimore. Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Second Edition. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.

Edgar, David. *The Second Time as Farce: Reflections on the Drama of Mean Times*. London: Lawrence & Wishart, 1988.

Evans, G. Blakemore, ed. *Elizabethan-Jacobean Drama*. London: Black, 1989.

Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. London: Imago, 1940.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

## Works Cited

Barker, Howard. *Don't Exaggerate (Desire and Abuse)*. London: Calder, 1985.

---. *Women Beware Women*. London: Calder, 1986.

---. *Arguments for a Theatre*. London: Calder, 1989.

Blau, Herbert. *To All Appearances: Ideology and Performance*. London & New York: Routledge, 1992.

Borgmeier, Raimund. "Journeys Through Madness." *Theatre Journal* 44 (1992): 47-58.

Brenton, Howard. *Three Plays: A Sky Blue Life, How Beautiful with Badges, Measure for Measure*. Ed. John Bull. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1989.

Brown, John Russel. *A Short Guide to British Drama*. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1983.

Bull, John. *New British Political Dramatists*. London: Macmillan, 1984.

Clifford, James and George E. Marcus, eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Itzin, p. 248. See also Cohn's *Just Play* and Muller's "More than 'Just Play'" for discussions of 'play' in the context of contemporary drama.

Cf. Lascelles; Lawerence; Schanzer; Tillyard; Toole.

See also Styan; Herrick.

[1] The play nevertheless talks about money, for instance in the context of the "two usuries" (III, 2.1.6), money lending and lechery, resulting in interest and issue.

[1] Cf. J. W. Lever's note in his edition of the play, p.3, where he says about the title that it is "a commonplace signifying (i) just retribution and reward, or the just exaction of revenge" and (ii) moderation or temperance as a virtue." Lever also quotes Matthew VII.2 and thus refers to the Christian background.

[1] The quotations are from Lever's "Introduction", pp. lix-lxi. Lever cites Guarini's definition of tragicomedy as taking from tragedy "its great characters, but not its great action; a likely story, but not a true one; ... delight, not sadness; danger, not death"; and from comedy "laughter that was not dissolute, modest attractions, a well-tied knot, a happy reversal, and, above all, the comic order of things".

[1] Cited in Brown, p. 23.

[1] Brenton, p. 98 and Shakespeare, pp. 3,II. 23-31. Why Brenton leaves out the line before "The baby beats the nurse" is at first not easy to understand. The line uses two words printed in capital letters that are extremely important in both Brenton's and Shakespeare's plays: "And Liberty plucks Justice by the nose" pp. I, 3.I.29. But Brenton in fact extinguishes any sense of liberty in his play, whereas in Shakespeare liberty is generated through the very paradox of human behaviour, by which people are not forced to act in just one way, they can paradoxically also do the opposite.

[1] Cf. Marx's statement "at the start of *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* ... that the events and even the personages of history occur not once but twice, 'the first time as tragedy, the second as farce.'" Edgar, p. 10. Edgar underlines Marx's point that farce is not simply fun, but "all about unexpected nakedness and hasty disguise," about human pain and disastrous discrepancies between appearance and reality. Farce is thus "a highly serious business."

[1] Cf. Cohn, *Modern Shakespeare*, and the specific emphasis on subversions in Novy.

## Notes

Cf. Clifford and Marcus; Geerts.

The quotations are from Thomas Heywood's *An Apology for Actors* (1612), cited in Evans, p. 67.

Barker is realistic enough to acknowledge that not all people are keen on improving their imagination and expanding their perceptive capacities, and that is why he acknowledges that his kind of "tragic theatre will be elitist"(*Arguments* 13). But he insists that there should be this "Radical Elitism in the Theatre," which is connected with change, reconstruction, morality and subversion: "I believe in a society of increasingly restricted opinions that a creative mind owes it to his fellow human beings to stretch himself and them, to give others the right to be amazed, the right even to be taken to the limits of tolerance and to strain and test morality at its source" (*Arguments 29-35).*

George Steiner (1961).

Barker certainly did not choose Middleton in order to have him "punished or pitied" as David Trotter thought after the performance. For the tradition of city comedy, see Gibbons, *Jacobean City Comedy*, Leggatt, *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare*, Leinwand, *The City Staged*, and Paster, *The Idea of the City in the Age of Shakespeare*, pp.155-77.

Heywood, Evans, p. 68. Also, Ben Jonson's prologue to his second version of *Every Man in His Humour* of 1616, where he equally emphasizes the fact that a comedy intends to teach and delight at the same time. Beyond such basis, "theory of comedy remained thin until after Shakespeare's day", (Daniel, 102).

Jonson in the same prologue, cited in Daniel, p. 103

The two previous quotations are from T.S.Eliot, "Thomas Middleton," in Kernode, p. 194.

Aristotle's *Nicomachean Ethics*, esp. II. 1106a11-1101a27; the greatest Christian values, "faith' hope, charity" (1 Corinthians, 13,V. 13); and the Christian form of expressing the fundamental paradox of human life: "Whosoever shall seek to save his life shall lose it; and whosoever shall lose his life shall preserve it" (Luke 11,v.33).

See Muller's criticism of David Hare's and Howard Brenton's *Pravda*, another comedy that was even explicitly intended to be subversive, in " Culture", and David Edgar's discussion of the pessimism of playwrights in the late 1970s in *The Second time as Farce*, pp. 226-46.

more concerned with the "permanent human feelings" T. S. Eliot saw represented in Middleton, with grand passions and the human desires to (re-) create one's own life (Kermode 192). Barker emphasizes the creative and imaginative qualities of human beings in such a way that he is significantly characteristic of his culture in its emphasis on cognitivism and constructivism. He does not tolerate the consoling qualities of tragedy (which were of great importance in Aristotle's concept of catharsis), 'the reassertion of existing moral values' (Barker. *Arguments* 90), but he incites to resistance to traditional forms of perceiving, understanding and representing reality. Barker's form most strongly demands a moral and cultural reconstruction. Paradoxically. but perhaps not surprisingly (precisely because of the paradoxical quality of human life), it is form that has so far usually been regarded as deconstructive, offensive and indecent. Maybe Kenneth Muir's statement applies to Barker, too: "The more moral [a dramatist] is, the more indecent he will be" (20).

It remains to be seen, as Vanden Heuvel puts it, whether "the irony involved in human history and the paradoxical quality of human life will foster the creative and imaginative qualities that undeniably exist," or whether irony and paradox will lead to "the eternal dominance of destructiveness" that is most clearly portrayed by Keeffe. (237) The different forms of meaning described in this survey certainly offer and represent the subversive possibility of creative human constructions of cultures. But they do it in significantly diverse ways that are characteristic of the individual author and his view of the culture in which he lives.

Raymond Williams commented on the significance of 'tragic experience': "Tragic experience, because of its central importance, commonly attracts the fundamental beliefs and tensions of a period, and tragic theory is interesting mainly in this sense, that through it the shape and set of a particular culture is often deeply realised" (45). His statement is equally valid for 'comedy' and 'tragicomedy' as significant forms of creating and representing meaning, as shared discourses in a specific culture. In our age, the artist is no longer the sage, the prophet-poet, the legislator, or the wise wo/man inspired by absolute truths, but rather "The Artist Infirm" (Barker, *Don't Exaggerate* 24),creatively, though insecurely, involved in an endless quest for truths and meanings. Tragedy, comedy, and tragicomedy as three fundamental forms of meaning are in such an age always subversions in a perennial process of writing cultures that nevertheless reveal the fundamental values, tensions, problems, desires and hopes of these cultures.

(125)

This is in all likelihood the position for life subscribed to by Brenton himself, but it significantly leaves out the paradoxical two sidedness of the Jacobean and Shakespearean attitude that has characterized human life and history up to the present (Muller, "More Than 'Just Play'" 259-61). There is no substantial paradox left in this play, which also lacks tragic elements and is, therefore, not a tragicomedy, but a political, satirical farce.

## PARADOXICAL SUBVERSIONS OF GENERIC FORMS OF MEANING

Even though Howard Brenton's play is intended to be directly political and utterly controversial (Bull 44-6), it clearly lacks the complexity found in Shakespeare. The problems Brenton represents are real ones, but the form used is far from realistic. In fact, none of the contemporary plays analysed tends to realism. Reality has become more and more of a problem for playwrights, and so have the forms through which it is represented. This does not always lead to increased complexity, however. In fact, a certain tendency in contemporary adaptations of Shakespearean plays towards reductive, or even simplistic revisions, or politically indifferent aesthetic play has already been noted.[30] The other tendency observed by some critics, the elimination of comic elements and a preference for tragedy, is not confirmed by Brenton. His revision has transformed Shakespeare's highly complex tragicomedy into a political farce that does not measure extremes and combine seeming opposites but increases the comic elements at the expense of all tragedy and paradox.

Nor has the self-reflexive, paradoxical and highly subversive quality of Middleton's comedy been maintained by its successor. Even though Barrie Keeffe, too, intends to involve spectators in a process of recognition and understanding, his dramatic form favours exaggeration and entertainment and thus results too easily in complacent laughter and indifferent, non-committal play.

Strangely enough, of the plays and forms selected in this article, it is in tragedy that contemporary drama on drama has found its most compelling form of meaning. Middleton's subversive tragedy has been turned into a controversial form outspokenly looking for confrontation and most active audience participation. Barker's tragedy is the form which is least characterized by explicit material cultural signifiers, such as, for instance, contemporary technology in Keeffe and Brenton. It is

fashion the England of my dreams. And you will learn that where power has rested, there it shall rest. For a thousand years.

(163)

A paradox combines seeming opposites, or, as Guarini said in his description of tragicomedy, it blends "seeming disparates". Angelo's view of history contains no opposites. It knows only of one power growing stronger and "harsher" all the time for the very reason that it is "unchecked" by any opposing force. Brenton leaves out the tragic elements in the problem portrayed, and he also avoids the paradoxical combination of opposites. He thus makes significant changes to the original text.

At the end of Act One, he takes over Shakespeare's "Craft against vice I must apply." But he adds to this "Vice against vice", which is not in Shakespeare and which here does not mean that by deceit "correction and instruction" will be brought about (III, 2,I. 31). This is not Shakespeare's paradoxical "charity in sin" (II, 4, I. 63). The Duke and Angelo in Brenton are both "Dictators", and the one evil simply fights against the other for supremacy. Neither will create the opposite of vice. Such an opposing pole is simply missing from the play.

It is thus not surprising that the scene which is most explicit about paradox in Shakespeare is most radically changed in Brenton. In the conversation between the Duke and Claudio about life and death, in which the Duke admonishes Claudio to "Be absolute for death" (III, 1, 1. 5), Claudio comes to know the basic paradox of human existence: "To sue to live, I find I seek to die, / And seeking death, find life." (III, 1,II. 42-3). Brenton has Claudio respond to the Duke in very different and very decisive terms:

"Be absolute for death"? What a childish remark. What a remark, for a grown man to make. Be absolute for life, yes. ... Be absolute for man, yes. ... Absolute for women, little girls, little boys, pig on a farm, pussy cat, dog and animal or thing living. Seen a dead man? (*The DUKE nods, with a grunt.*) How can you BE anything for what a dead man is? "Cept maybe a little... (*with a sniff*) nauseous. Sad.

Craft against vice I must apply. / Vice against vice. / With Angelo tonight shall lie / Not Isabella / But a replica. / A camera's lens / Shall see his sins, / So disguise shall by th' disguised / Pay with falsehood. false extracting / And perform an old contracting. (*Exultant*) Ha! Back in politics! the old adrenalin flowing! Haven't felt so good in years!

(132)

The Duke's "work of Providence" (135). however. is literally "getting out of hand" (149) and turns into a farce, in which Angelo takes Isabella for a "common whore" and recognizes the situation as a "trap, for men of good will. An act, worked out by [her] pimp to snare innocent members of the public." But he nevertheless takes his trousers off and wants to "get on with it" (155). Mrs Overdone takes over from Isabella without Angelo becoming aware of this, and the farce is built up to its first climax, in which Angelo recognizes that a "grotesque humiliation" has been foisted on him (159).

But there is a second climax in this farce in which Angelo outdoes the Duke once more, who already thinks he will "resume the management of the country" (160). The head of the killed prisoner, whom the Duke believes to be Ragozine (as in Shakespeare), is in fact that of Claudio. Angelo has had Claudio killed. and he has brought policemen with him who arrest all on the Duke's side. The farce goes on to a third stage. a kind of anticlimax. when in the final scene everybody except Angelo and the Duke have left the country on the "S.S. Political Utopia" and say goodbye to England. "this bleeding country of old men." This is called "A happy end" (163-4).

The Shakespearean conflict between mercy and justice has been transformed into a play where mercy is of no importance at all and justice is turned into farce. The comic elements have been stressed. and the tragic possibilities in the problem have been rejected. History in Brenton's play repeats itself; not as tragedy, though. nor as tragicomedy. but as farce.[19] It is extremely difficult to detect any paradox in his view of history. even though a paradox is explicitly suggested by Angelo at the end of the play:

I offer this view of history. It is a paradox. The old order, unchecked. will bring forth a new and far harsher form of itself. ...I find myself to be that new order. Unchecked. Therefore. I will proceed to

law he finds in this country. His description is literally taken over from the Duke's own comment on the state of law to the Friar: "As fond fathers / Having bound up the threatening twigs of birch, / Only to stick it in their children's sight / For terror not to use, in time the rod / Becomes more mocked than feared, so all our laws / Dead to infliction to themselves are dead, / The baby beats the nurse and quite athwart / Goes all decorum". His conclusion is then spoken in contemporary prosaic terms: "I intend to rectify this deplorable state of affairs. Speedily."[18]

The scenes of low life are staged in a strip club, and the film industry produces blue movies. Claudio is a rock star, and Juliet, one of his fans. is "gonna have his baby". Journalism is described as "[g]utter press", and the police are again shown to be subject to bribery (99-100). The official charge against Claudio is "a conglomerate charge. Obscene behaviour. ... Performing a lewd act. Performing a lewd act likely to cause public outrage. Likely to cause depravity in minors. Likely to be offensive to married people. Likely to be offensive to religious conscience. Then there's the whole perverted angle. ... Then there's the rape". Jerky's confirmation that "the girl was willing" because "[s]he's his chick" does not count (101).

As it is impossible to transfer the charge against Claudio in Shakespeare directly into the 1970s, Brenton turns it into a downright farce. The farcical element is continued when the Duke sees a psychiatrist about 'Sex' and answers in Shakespeare's words: 'Believe not that the dribbling dart of love / Can pierce a complete bosom ... (102; I, 3,II. 2-6). The Duke is now called "Maurice" by the doctor, and he is "hiding" and "[s]ulking in a fashionable psychiatrist's Belgravia flat," wondering why he has given up power (103). He is suffering from an identity crisis, one which is presented, however, not in a serious, but rather a farcical way. The farce underlines the point that the Duke embodied complete power, and that through his abdication he has given himself "away to nothing". As his doctor says, he might just as well "lie down in [his] grave" (105). What might be seen as tragic, a person's loss of identity and meaning in life, is here represented as funny and even farcical.

Having learned about Angelo's deceit, the Duke lays a plot to catch his successor. The play aptly and impressively demonstrates how Brenton mixes Shakespeare's language and elements of the old plot with new phrasings plus contemporary know-how and technology. Brenton's Act One ends with such a mixture, using lines from the Duke's speech at the end of Act Three in Shakespeare (III, 2,II. 270-5):

to them that hate you, and pray for them which despitefully use you, and persecute you" (Matthew, 5, v. 44).[17]

This is exactly what Isabella and Mariana do. Their behaviour is thus as subversive as Antigone's in its lack of respect for the law of the secular authority. Isabella's pleading for Angelo's life, although she thinks that her brother has died through Angelo's corruption, emphasizes the ethical paradox of the play in an extreme way. The much disputed and usually severely critized decision of Shakespeare not to have the Duke tell Isabella straight away that her brother has been saved (IV, 3, II. 107-10) can thus be explained as an extremely significant dramatic device; since Isabella believes her brother to be dead, her plea to save Angelo is far more weighty and impressive than it would be, if she knew of his survival. It is most certainly this dramatic quality that induced Shakespeare to have a person do something that at a realistic level seems stupid and cruel. This device gives additional prominence to Isabella's plea and thus underlines once more the play's paradoxical emphasis on mercy over mere justice.

Howard Brenton's *Measure for Measure* contains no such redeeming elements. The Duke, just as Angelo, is "a Dictator", Claudio is "a Star" with Juliet as his "Fan", Isabella is "a Bible Sister", Lucio is now called Jerky Joe and is a "Blue-Movie Maker". Pompey "a Strip Club Owner," Mrs Overdone "a Brothel Owner". The parts of Isabella and Claudio are "for black actors", and the play is set "in England, now" (90). The black actors are signifiers of the new culture depicted in the play, and so are the other parts. Brenton takes over from Shakespeare but changes to denote the world of the 1970s as he sees it.

In contemporary colloquial language, Angelo at the end of Scene One summarizes an idea expressed in more genteel words in Shakespeare's play. The old style, "We must not make a scarecrow of the law, / Setting it up to fear the birds of prey ..." (II, 1,11. 1-2), is transformed into: "The old man let the country go to the dogs. There will be a sense of purpose, there will be law in the country, there will be order" (93). Brenton thus takes over characters, ideas, and great parts of the plot from the Jacobean play, but he adapts them to his view of the contemporary world. He also changes the five-act structure into a two-act play with nine and seven scenes respectively.

Like Keeffe, Brenton employs contemporary media. The Duke makes a public announcement on television about his decision to withdraw. Angelo does the same when he describes the condition of the

with Middleton's comedy.[15] The contrasts and antinomies juxtaposed and resolved in the play again reflect the Aristotelian and Christian tradition.

The play must also be seen, however, in "a new trend of dramatic theory" combining elements of (romantic) comedies (where "Shakespeare had dramatized a range of attitudes to love") and tragedy. Guarini's "Compendio della Poesia Tragicomica" (1601) defined the form as a "close blend or fusion of seeming disparates". The measuring of extremes and the blending of seeming disparates that is already expressed in the name of this dramatic form, the tragicomedy, is equally essential for its content and the underlying world-view. Lever concludes that the form in Shakespeare's *Measure for Measure* "is a dose blend of tragic and comic elements, so carefully patterned as to suggest a conscious experiment in the new medium of tragicomedy".[16]

Shakespeare laid "extraordinary emphasis ... upon the role of true authority, whose intervention alone supplies the equipoise needed to counter the forces of negation" (Lever, "Introduction" lx). This emphasis is the reason for the play's structure that is seriously criticized by Tillyard (122) as consisting of two parts where "the first [isl incomparably the better half of the play". I agree to a certain extent with Lever ("Introduction" lxii), who notices the same division but sees it in the context of the play's form, where in the first part "there was a progressive mounting of tension between opposed characters and conflicting principles [up to] the total impasse in III.i [when] the motion was reversed by the Duke's direct intervention". The Duke now acts as moderator "tirelessly engaged in 'passing from side to side', 'working amongst contraries' and bringing about the 'reconciliation of enemies, harmony,' and 'above all, the comic order of things'."

But Lever does not sufficiently notice the fact that the Duke's concept of 'measure for measure' expressed in V, 1, 407-9 ("An Angelo for Claudio; death for death. / Haste still pays haste, and leisure answers leisure; / Like doth quit like, and Measure still for Measure") is the Old Testament idea of "justice" of Leviticus 24.20: "Breach for breach, eye for eye, tooth for tooth: as he hath caused a blemish in a man, so shall it be done to him again". Shakespeare's play, however, goes beyond this position, based on the authority of the law and the commandments of the Old Testament, to the New Testament's concept of Charity expressed by Christ's Sermon on the Mount. Charity, the highest value in the New Testament, asks people to behave in a merciful and very paradoxical way, namely to "Love your enemies, bless them that curse you, do good

## TRAGICOMIC PROBLEMS *RE-PRESENTED*

A historical survey of theatre plays reveals that drama represents attempts to come to terms with the same problems of humankind again and again. The forms in which this is done vary from age to age and culture to culture. One form in particular has been identified with perennial human problems and it has been regarded as being particularly representative of these problems and of human life because it combines the classical forms, tragedy and comedy, resulting in tragicomedy. John Fletcher gave an appropriately vague definition of this form in his preface to *The Faithful Shepherdess* (1608): "A tragicomedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy" (cited in Lynch 67).

Shakespeare's tragicomedies are also called "problem plays".[12] They represent a "serious and realistic treatment of a distressing complication in human life, but without a tragic outcome (Lawerence 25).[13] Tillyard echoes the same fact: "The plays then are powerfully united by a serious tone amounting at times to sombreness; they show a strong awareness of evil, without being predominantly pessimistic" (13). *Measure for Measure* is a good example of the problem play and an obvious mixture of tragedy and comedy in Fletcher's sense. It also mixes scenes of low life with representations of the aristocracy and ruling class. Its theme is the relation of justice to mercy. The theme is dramatically dealt with at both the social and the individual level. The Duke of Vienna is presented to the audience in order "Of government the properties to unfold" (I. 1, 3). These include "the terms [f]or common justice" (I, 1. 10-11) and the qualities that have also been used in poetics of tragedy and comedy: "terror" and "love" (I,1.1.19). The Duke is equally concerned as an individual with the two elements of the theme, justice and mercy. Personal involvement is even stronger in his deputy, Angelo. Shakespeare's play is extremely subversive by showing how rulers, heads of state, are subjects to their own decisions and liable to fail both in their official functions and as individual human beings.

Money is of no obvious importance in the play, but sex certainly is, and power is the most significant motif.[14] The state only seems to be powerful enough to define and execute its own idea of justice. The play shows the need for balance, measure for measure in the sense of the Aristotelian mean that has already been mentioned above in connection

(93), the have-nots have even less than before, the women take more valium and librium, and Claughton has been adopted by the conservative party, 'he stands at the by-election". Even the music played at the end suggests that everything will go on in the same way: "*Graham Parker's That's What They All Say*" (94).

The play represents an attitude to human history that leaves little space for subversive action and changed, improved human behaviour. This attitude is expressed in Act One, Scene Four, by the journalist, the gossip columnist Fox: "As long as there are politicians, there'll be corruption. As long as there are bishops, there'll be choirboys. As long as men have ambitions, and whores have cunts, I'll fill my seven columns every day" (33). The play gives no clear indication that this is bad, a wrong idea, destructive to life, or in need of an alternative. Keeffe's comedy uses the elements of the city comedy to show that they are still dominant in contemporary life, and that in spite of variations in the outward appearance of our culture there has been no substantial transformation. In this play, he is very pessimistic about the possibility of any change at all, and he uses the traditional elements together with new cultural signifiers to produce a piece of drama that is at the same time indicative of contemporary culture and of the lasting characteristics of humanity. Keeffe *plays* with problems that he takes to be perennial, and he uses a form for his play, the comedy, that has lost its subversive quality because of Keeffe's world view, even though the form has preserved its entertaining characteristics.[10]

In this sense, "play" is a key-term in Keeffe's revision of the city comedy tradition. There is, therefore, a postmodernist element in his play, although he regarded himself as a political writer and he talked about "doing my bit for the revolution in trying to change people's attitudes", thus demonstrating "the need for change".[11] Subversion in a play is strongly a matter of interpretation which needs corroboration from the play itself, and Keeffe's *A Mad World, My Masters* clearly does not foreground subversive activities, even though his farcical comedy is probably meant to be a satire. But there is not really any self-reflexion in the play, nor does it work with paradox in the same way as Middleton. It is much stronger in playing with the comical, funny and entertaining elements of comedy, so that its instructive satirical potential can be shrugged off by those spectators who think the play is simply too unrealistic.

contrastive or very divergent elements into one situation is also the general stock device of comedy and the comic. Freud has extensively shown that jokes and wittiness always combine reason and emotion, the conscious and the unconscious. Keeffe uses this combination, too, and he emphasizes the emotional, sexual element. He even farcically exaggerates it (50).

The play within the play is successful as a device to delude Claughton and ruin his reputation, but as the material evidence of Claughton"s corruption has been stolen, the trick has to be played again. At the end of Act Two, Keeffe succeeds in staging an even better play in the play in which Claughton is led to believe that he is taking part in a fancy-dress party organized by the Queen. Here he talks with a fake Prince Philip "going to have a piss in the horse trough" and believes he has been informed by him that Prince Charles is "a bloody Trotskyite". He is enraptured: "Wonderful, oh this is what I was born for. Exchanging bon mots with the Royal Family, ah yes" (84).

His conversation with the fake Queen, "the very Lady of the Camellias of [his] dreams" (85) is full of comic wordplay and funny misunderstandings. The climax of the comedy is reached, however, when he meets the real Queen, Elizabeth II, who happens to be present at the same place, dressed "*in stable clothes*". Claughton, of course, does not recognize her. For him, "she looks like a stable char at some backstreet gymkhana", she is "plebs", and the policeman muses whether she could be one of "the terrorists about to strike". Claughton tells her to "stop that boring cliché" she keeps on using in public, "So kind, so kind," and warns her to take her "filthy hands off [his] costume" (86).

The whole situation abounds with comical elements based on the fundamental contrast between appearance and reality. As in Middleton, the audience knows the difference between the two and, therefore, enjoys the apparently discrepant behaviour of the characters. But in the contemporary play it is far easier for the spectators to sit comfortably in their seats and simply laugh about the performance without having the feeling that they are also involved in the action and that they - to use Sir Bounteous's words again – "only laugh at [them]selves". There is no real confrontation presented, and it is difficult to detect a subversive quality in this play.

The result of the action on the characters confirms the idea that nothing has changed; the policeman has received his reward from Claughton and is now enjoying a rest "in the comfort of [his] mock Tudor mansion in the wog-free suburbs". Everything is "back to normal"

the age itself: "the cultural revolution" (31), "Madam Mao" (67), Dusty Springfield, Vanessa Redgrave, the Sex Pistols, the Tremeloes, Graham Parker, "hippies" (56), "the Margaret Thatcher cabaret", "MI5", Fiat "Panda" (55), and so on.

The "Silver Jubilee" of Elizabeth II in 1977 provides the specific historical background to Keeffe's play, which the author began writing in 1976. The plot is still concerned with the traditional elements of the city comedy: sex, money and power. An old woman, Grandma Sprightly, and her working-class family try to get money from a factory, an insurance company, or, to be more accurate, from the representative of these companies, Claughton, the gentleman of the city. Claughton is also the citizen about to be knighted. The traditional motif of social mobility, especially of citizens trying to enter the gentry, is thus used by Keeffe, too.

While there have been changes in the cultural context and the cultural signifiers, the basic motives and actions of human beings have remained the same: there is still lying and thieving, sex and lust, pride and conceit. Money is confused with "happiness" (20), and morality depends entirely on economic profitability: "Where's your sense of moral decency? - Under the terms of my company's Contract" (25). The citizen, the policeman, the journalist, the professional sportsman, the grandmother and mother do everything for money, fame and fortune. Even the persons who are not lured by money offer no positive alternatives: Charlie, the "*minstrel*", is a drug addict, and Janet, the social worker and "*friend of the poor and needy*", is a rich man's daughter doing a "special social study [... ] on bereavement" (13). She cannot cope with this reality in which she has to deal with the social problems created by her father and the economy as well as the politics he represents (72). She therefore tries to kill herself, but the sleeping pills she takes are in reality aphrodisiacs that make her "feel so randy" (73) that she becomes even more lustful than her father.

Delusions about reality are as frequent in Keeffe"s play as in Middleton's comedy. The play within the play announced at the end of Act One and meant to bring Claughton down emphasizes the misapprehension of reality as strongly as the same device did in Middleton. Keeffe even uses this means twice. At the beginning of Act Two it consists of a hilarious mixture of the *Nine* O'clock News on BBC-TV and a striptease show. Keeffe"s combination of two very diverse components of contemporary culture is another example of the playfulness in his use of cultural signifiers. Combining opposite,

getting an audience not known to stand for God Save The Queen before a play to do just that. It involved playing enough of "0 Canada" until the entire house was on its feet before switching to Britain's National anthem" (no p.). Keeffe is thus utterly aware of the relevance of cultural contexts in any appeal to an audience's response. And he also consciously makes fun of these cultural peculiarities. He plays with them in order to put a distance between the audience and their ordinary, "natural" response to cultural signifiers.

Keeffe's playing with cultural signifiers begins with the play's title, which evokes the tradition of the city comedy, and it continues in the list of the *dramatis personae*, where this tradition is taken up as well but is altered to include cultural and historical changes: there is "a *gentleman of The City*," but also "*a gentleman of the press*," "*a superintendent of Scotland Yard*," "*a Trades Union official*," and "*a most noble nobelwoman*." Humorous wordplay and a historical extension of the traditional list of characters mark Keeffe's use of the cultural signifier "city comedy."

Keeffe does not employ any of Middleton's characters. He create a new plot, and his language is the colloquial English of the 1970s. Keeffe also changes Middleton's five-act structure into a two-act form. Act One has nine scenes. Act Two eight. The play is set in the north of London, in Hackney.

As there are new characters, there are also a new social structure and new jobs: the occupations of the policeman, the Trades Union official and the journalist in the modern sense of the term were created in the nineteenth century, while the "social worker" (9), Janet, and the "chairman of a vast consortium" (54), Horace Claughton, her father and the gentleman of the City, are representatives of the twentieth century. So is Bill Sprightly, the professional sportsman, who, however, neither practises nor takes part in any competition. In addition, there are still grandmothers, mothers, fathers, and children, but we are already past "the disintegration of closely knit working class families" and in the age of "the nuclear family" ( 9).

The "social problems have escalated" (9), and problems exist now that the seventeenth century did not know, such as drug addiction, pill popping, "asset stripping" (12), and immigration. There are new food and drinks characteristic of this culture, such as "bacon sandwiches and Nescaff" (11), "Remy Martin" (15), or "Johnny Walker Black Label" (29). In fact, the play abounds with cultural signifiers that Keeffe uses in order to play with them and to characterize individual persons as well as

Middleton's choice of a dramatic form that allows him to go beyond this ending of Act Four is a most subtle one, the play within the play. This play is staged by Follywit, who is extremely ingenious in this situation and turns reality into a play. He is the only actor who is aware of this staging of reality, of which he is at the same time the director. His company, who does not know that they are acting, consists of his friends who have just been arrested by a Constable. By pretending that this arrest is only a theatrical performance, Follywit avoids disgrace for himself and his wife, because the spectators do not know that the acting is reality. Through this device, Middleton again emphasizes the delusion of his characters who take reality for sport, for 'fiction' (IV, 5, 99), and for that which in truth it is not. It is them who are 'in a wood' (V, 2, 143), who are mad and confused. In the end, the characters are even forced to admit this: 'none here but was deceiv'd in't' (V, 2, 178).

But Middleton's irony goes even beyond this point of revealing the characters' delusion and madness. The masters in the play are not the masters of the play. The 'Masters' of the play's title are above all the spectators of Middleton's comedy. Sir Bounteous has already given an indication of this, when addressing these masters on a bare stage describing his own situation: 'An old man's venery is very chargeable, my masters; there's much cookery belongs to't' (IV, 2, 30-1). In the end, Sir Bounteous praises the actors' wit and describes the audience's response to the play in the play in such a way that it is clearly also a comment on the play itself, on Middleton's wit and on the spectators of *A Mad World, My Masters*. "Troth, I commend their wits. Before our faces make us asses, while we sit still and only laugh at ourselves!" (V, 2, 180-1)

The self-reflexive and double-faced element that already exists in the basic paradox of the play, the *Heautontimorumenos* situation where the person who gratifies himself also punishes himself through the same means, is thus repeated through and in the play itself. The play not only entertains its spectators; it chides them at the same time, and by the very same things that are also experienced as funny. "This paradoxical double-facedness," in Landow's view, is the foundation of the irony that permeates Middleton's entire comedy. (128) It underlies and underlines the twin intentions of the comedy to entertain and to instruct.

Gulling and thus involving the audience is also a key element in Barrie Keeffe's version of *A Mad World, My Masters*. In his "Author's Note" to the play, Keeffe emphasizes the need to adapt the script to local concerns, current affairs and the news of the day, as well as to national idiosyncrasies. He especially liked the Canadian "opening "con" in

work which can be translated as: 'He who punishes himself' (98-9). The principle (and the title) means that the same thing which people greedily strive for is also that by which they themselves will suffer. A similar paradox is thus at work in Middleton's comedy to that found in his tragedy: the stubborn endeavour to possess something and preserve it eventually and necessarily leads to loss and destruction. Mistress Harebrain is confronted with this paradoxical situation without grasping its intellectual scope when she asks herself: "What shall become of me? My own thoughts doom me!" (IV, 4, 44) Follywit is the last person in the play to learn that he has been caught by tricks very similar to his own: "Tricks are re-paid, I see" (V, 2, 287). The last two lines of the play express the moral connected with this principle: "Who lives by cunning, mark it, his fate's cast; / When he has gull'd all, then is himself the last" (V, 2, 297-8).

The comedy makes fun of desperate and futile attempts of human beings who try to conduct their lives without observing the basic rules of human behaviour. It is folly and madness not to know or not to acknowledge those rules of life that people should know, be aware of and obey in their actions. Master Penitent Brothel, a country gentleman, names the values that his time has come to disregard and has replaced with their opposites: "None for religion, all for pleasure burn. / Hot zeal into hot lust is now transform'd, / Grace into painting, charity into clothes, / Faith into false hair, and put off as often" (IV, 4, 61-4). He also presents the solution: There's nothing but our virtue knows a mean" (IV, 4, 65). This is the contemporary and traditional solution to all the extremes presented in tragedy and comedy: the idea of the Aristotelian "mean" in connection with the concept of Christian faith, hope and charity.[9]

In Act Four of Middleton's *A Mad World, My Masters* most of the characters seem to relent: Penitent Brothel, Mistress Harebrain, Sir Bounteous Progress and the Courtesan seem to have given up their sexual desires. Only Follywit persists and continues to act in accordance with his name. He even asks, "shall I be madder now than ever I have been?" (IV, 5, 11-2), and unknowingly he is, by marrying the Courtesan whom he takes to be a virgin. Act Four ends with renewed emphasis on the values propagated by this comedy, when the Mother congratulates her daughter on her marriage: Thou'st wedded youth and strength, and wealth will fall: Last thou'rt made honest.' The Courtesan concludes: 'And that's worth 'em all' (IV, 5, 140-2).

seeks explicit confrontation and outspokenly demands radical change. Barker is clearly not willing to "tolerate the deforming social effects" of the society depicted. He has stronger characters with grand passions, desires and visions of alternative lives. And he underlines the constructive and imaginative capacities of human beings that can bring about a different society, a new world and a less materialistic culture: "I always insist people can be saved" (*Arguments* 23).

## PARADOXICAL COMEDY *RE-PLAYED*

Like his tragedy, Middleton's city comedies "present a low view of humanity" (Leggatt, 1988, p. 147). The plot is again concerned with sex, money and power, and the characters represent an even greater range of the social stratum. Comedy is meant not only to entertain but also to instruct. Thomas Heywood's "definition of the comedy" describes it as a "discourse consisting of divers institutions, comprehending civil and domestic things, in which is taught what in our lives and manners is to be followed, what to be avoided".[6] Ben Jonson calls a comedy "an image of the times [sporting] with human follies"[7], and Middleton"s comedy has even been described as being "'photographic', [... ] it introduces us to the low life of the time." Middleton is thus to a certain extent "a great recorder."[8]

Middleton's comedy *A Mad World, My Masters* records the follies of his time and presents them as madness. It is important to notice that 'madness' has remained a highly significant motif in literature, which in our time has been used in very serious contexts rather than in an atmosphere of comic fun. (Borgmeier 48-9) The 'masters' in the play are people like Master Harebrain, a citizen, who, like Leantio, tries to keep his wife from having social contacts and confines her to his house so that she says about herself: "I am a prisoner yet, o' th' master's side' (I, 2. 106).

But the masters are by no means autonomous and free. On the contrary, they are mastered themselves by the very things they use to subdue others. Mistress Harebrain makes this clear for the audience in the same context in which she speaks about her own confinement: "My husband's jealousy, / That masters him, as he doth master me" (I, 2, 107-8). As Blau rightly observes, Middleton's play makes extensive use of this principle, one that has been known since Terence's comedy *Heautontimorumenos* (163 BC) and is expressed in the title of the ancient

"The audience, forced to re-view, re-feel, a 'wrong' action, is provoked and alerted, and launched unwillingly into consideration of morality, rather than subdued by the false solidarities of critical realism" (*Arguments* 62).

"Morality" and "reconstruction," or "moral reconstruction" (*Arguments* 49) are key words in the poetics of this new tragedy. In imaginative catastrophe, in tragedy that abounds with terror and beauty and thus incites the audience to use its own imagination, "lies the possibility of reconstruction" for Barker (*Arguments* 55). According to Muller, Barker thus belongs into the context of 'constructivism' as it is currently discussed in various areas of the humanities and the sciences. He has warned Muller, referring to his article "Recasting the World on Stage" where he has tried to show how thoughts of 'constructivism' and 'cognitivism' are represented in contemporary plays and theories of drama, against too much idealism. But 'constructivism' is not more idealistic than he is himself. Rather, it - like Barker - is idealistic and realistic at the same time. (11-4)

With his emphasis on strong audience participation, on the need for spectators to re-view traditional ways of perceiving and understanding the world, and with his unusual insistence on the need for a new *tragic* theatre, Howard Barker's position is very uncommon and even sometimes termed "elitist".[3] At a time when people have spoken of the "Death of Tragedy"[4] and when the most successful theatrical form is the musical. Barker's insistence on tragedy deserves particular attention. For him, it is not the form that expresses conventional morality, the dominant ideology or a permanent, a historical truth. Rather, it is the form that tries to break with conventions, to overcome conformism and to bring about changes in all areas of contemporary culture. This culture is authoritarian for Barker: it is "a culture of banality" trying to stifle imagination. It is "philistine", rigid and simplistic, and, therefore, "the complexity of tragedy becomes a source of resistance" (*Arguments* 12, 14).

Barker chose Middleton's play because of "its obsessive linkage between money, power and sex," (*Arguments* 22) thus because of the traditional elements of the city comedy.[5] The society for him is almost identical with the country Middleton faced: "England in this era is a money and squalor society, also. The connections were obvious" (*Arguments* 23). But Barker's definition of 'tragedy" is substantially different from Middleton"s. His tragic form is not only subversive, but

There is no moralizing at the end of this play and no solution to any of the problems presented. Whereas traditional tragedy was often "a restatement of public morality". Barker insists that in his "theatre of Catastrophe there is no restoration of certitudes." It is rather "the audience which is freed into authority". "The audience itself must be encouraged to discover meaning, and in so doing, begin some form of moral reconstruction" (*Arguments for a Theatre* 54-5, 49).

Barker gives his audience "rights of interpretation". Just as the dramatist's only obligation is "to his own imagination", the audience is led to use its imaginative faculties productively, constructively and in new ways. (*Arguments* 48). There is no intention of tailoring the spectators' thoughts to an ideology or to anything that could provide comfort and the feeling of security. Imagination is recognized by the Cardinal in *Women Beware Women* (30) as the only real danger to society. In Barker's theory of the theatre, it has an equally central position as the decisive quality both in the playwright and the audience. It is connected with "complexity, ambiguity, and [ ... ] potential disorder" (*Arguments* 31). "An artist uses imagination to speculate about life as it is lived, and proposes, consciously or unconsciously, life as it might be lived" (*Arguments* 33).

Barker's theatre does not offer solutions to problems of reality; it does not even try to describe reality objectively, but rather notices "the absence of objective truths" (*Arguments* 80). Positively speaking, it is "life imagined, it is possibility and not reproduction" (*Arguments* 28). His, therefore, is not a realistic theatre. Livia also explicitly rejects "Realism", but she embraces action. (30) The action Barker's drama wants to induce in the spectator is a changed perception of life. This demands a new type of tragedy: "We require a different form of tragedy in which the audience is encouraged, not by facile optimism or useless reconciliation, but by the spectacle of extreme struggle and the affirmation of human creativity. Failure is unimportant, the attempt is all" (*Arguments* 24).

Barker's new tragedy does not represent any specific truth. It also does not mirror life. Often it paradoxically "derives its meaning precisely from the dissolution of coherent meaning" (*Arguments* 54). It thus is ambiguous and controversial, and - like all great art for Barker - it does not imitate life, but it complicates it. (*Arguments* 29-35) The audience is called upon to re-imagine reality in new ways. An imaginative reconstruction of reality is the most important objective of this new drama. It is to be achieved by the beauty and terror of the catastrophe:

"health', as no longer being "utterly corrupt", but as being "alive" and determined to alter society. (27)

The need to change society is explicitly voiced in the play by Sordido, another character Barker has considerably transformed. Sordido rants about conformity in the present society, where everybody says "Yes" to everything "and no is only fit for whispering." He recognizes that Livia, too, is "a no". Their opposition to conformism, shallow ardours, thin and sour longings is the reason why both of them are "no democrat[s]" (28). Their great passion makes them violent. and they intend to alter the society by doing violence to the person who represents society best, Bianca.

Violence is of great importance in all of Barker's plays. Rabey believes that the truism that we live in an extremely brutal society has led him to use savagery abundantly in his work. (8-9) This has raised much criticism. Violence on stage is indeed a great problem intellectually, aesthetically and also ethically. Modern time has become especially alert to violence towards women, and it is, therefore, helpful to learn what a woman thinks about this element in Barker's plays. Ruth Shade in "All Passion Is a Risk" shows that it is absolutely necessary to see individual acts of violence in their contexts, both in society and in Barker.

Barker is quite aware of this problem, and he has Livia and Leantio discuss it in Scene Six. While Livia is convinced that they will "save" Bianca through violence, Leantio is not so sure: "Save her! By rape! Since when was rape salvation?" Livia's answer puts the violent act into the context of Barker's idea of tragedy as the "Theatre of Catastrophe":

> Leantio, whole cliffs of lies fall down in storms. By this catastrophe she'll grope for knowledge her ambition hides from her. And
> simultaneously, Sordido's crime will rock the state off its foundations, which is erected on such lies as ducal marriages. [...] We
> liberate her from herself, and at the same stroke, unleash contempt on all we've come to hate.
>
> (30)

After the act, committed by Sordido who is killed by the Duke for spoiling his "property" (33), Bianca forgives Livia, rejects the Duke, experiences utter loneliness, but acknowledges that "Catastrophe is also birth". While she lost her identity at the end in Middleton's play, she has now become aware of her own responsibility for her identity and declares: "I have to find my life!" (36)

divisions up to the final scene in Part One. In this Scene Eight, Barker rearranges passages from IV, 1 and IV, 3 in Middleton's play, and he also makes the first change in the play's plot by not having Leantio killed but rather have him speak the last words of Part One, which are taken over from Middleton (IV, 1,1. 92, 94-5, 11. 103-4): "Why, here's sin made and never a conscience put to it! Why do I talk to thee of sense or virtue that art as dark as death? To an ignorance darker than thy womb I leave thy perjured soul. A plague will come!" (18)

The seven scenes in Part Two are all Barker's inventions. There are significant changes in the plot and the characterization as well as in the dramatic and tragic quality of the play. The language now is contemporary and typical of Barker's outspokenness with regard to sexuality. Leantio is 'undressed" on the stage at the beginning of Part Two and speaks about his relationship with Livia: "We fuck the day to death. And suffocate the night with tossing. Time stands still, she says so. Rolls back, even. As for the bed, it's our whole territory, the footboard and the headboard are the horizons of our estate, rank with the flood of flesh" (19).

Livia has undergone a "Transformation" (p. 19). She now despises "this bunting clinging to a dirty world" (19) and the "thin and sour longings' of its inhabitants. This world "hates passion", which is exactly what Livia has found. It makes her hate her former life, and she expresses her new will at the end of Scene One in Part Two: "All hate your lives and change the world!" (20)

The Ward, who was an imbecile in Part One and throughout Middleton's play, is also changed. He was "less coarse-spoken" (23) before, and he now - like Livia - expresses his hate for people's "shallow ardours" (22); he finds in the people around him common "human vice" and recognizes them as "beasts" (23). His wife Isabella is very surprised about this change and about her father, who "gladly sells me to an idiot, but finding he has mind, is all a scuttle to rescue me" (24).

Mind and passion, great desires, are qualities that are not accepted in this society. They are the features put into the foreground in Part Two of Barker's play, and they change some of the characters into people who through these attributes possess a redeeming power and a compensating dignity. Livia is the person most emphatically changed. She wants no longer to tease society, but radically change it. She now even loathes "wit", and in her new condition she feels "utterly alive"(27). What for a man like Hippolito is "madness" (26) in her, is presented in the play as

and nobody experiences a tragic recognition., "we are brought in the end to see not the characters' greatness but their littleness" (*English Drama* 141,150).

Middleton's tragedy corresponds to Jacobean definitions of the genre above all in two respects: in its structure ("tragedies begin in calm and end in tempest"), and in its supposed effect on spectators namely "to terrify men from the like abhorred practices."[2] The behaviour to be avoided is the one that characterizes the entire play and the whole of society as portrayed, which is the mean desire that dominates everybody and only too evidently leads to death. Bianca explicitly expresses the lethal effect of this desire once more in the final scene: "So my desires are satisfied, / I fee! Death's power within me" (V, 2, 11. 200-1).

The serious moral judgement expressed by the Cardinal in the play's final four lines applies to the whole of society. No compensating dignity is presented in the play itself. In this sense, the play avoids an open confrontation between good and bad qualities. But its presentation of evil is nevertheless subversive. *Women Beware Women* contains the "subversive knowledge of political domination" that Jonathan Dollimore has depicted as the essential element of all *Radical Tragedy*. (xxi) As there is no outspoken, direct confrontation in the play itself, though, the degree of Middleton's subversiveness depends very much on the spectator's interpretation and evaluation of the tragedy. Howard Barker's version is far more radical and does not avoid confrontation.

Barker changes Middleton's five-act tragedy into a play with two parts. This is in line with a widespread tendency in contemporary plays where the two-act structure is almost predominant. This structure can be used to emphasize the identity, similarity or even monotony in people's behaviour (as in Beckett's *Waiting for Godot*), or to underline contrast, difference and change. (Levy 72-4) Barker employs the second of these two possibilities.

Part One of his play consists almost entirely of lines literally taken over from Middleton. Barker makes extensive cuts, leaving out passages that repeat statements already made or that are metaphorical examples of the world view held by the characters. Lines that explicitly speak of the main problem dealt with in the tragedy, such as III, 3, 1. 168, "[people] commend virtue, but who keeps it?" are dropped. Barker also changes Middleton's verse into prose. But he uses all the main characters, and keeps the imagery and preserves most of the scene

tragedy also emphasizes the lack of a tragic hero and concludes that "the result is a tragedy that has many affinities with satiric comedy: the wide focus, quite unlike Shakespeare's concentration on a single hero; the heavy irony; the lack of any compensating dignity" (*English Drama* 147).

Middleton's *Women Beware Women* indeed does not possess a tragic hero. As in his comedies, the characters are after material gain. The intrigues have as their aim the acquisition of money, property and sex. According to Leggatt, there is no yearning in the protagonists for "something more basic and intangible" that defines tragic heroes and which he finds in Shakespeare: "an assertion of their own identities, in which their values, their destinies, and their relations with other people are all bound up". People's identities in *Women Beware Women* are defined by their wealth and their social status. Their world is dominated by a mercantile value system. Even human relations are "reduced to commodity transactions" (*English Drama* 56, 146).

The play emphasizes this materialistic aspect from the very beginning. In the first scene, Leantio, a merchant's clerk, has just returned from a business trip on which he married Bianca. He calls her "the most unvalued'st purchase" (I, 1, 12), his "treasure' (1. 14), which he intends to hide in "obscurest places" (1. 166), in order to keep her "from all men's eyes" (1. 170) and thus from attracting "thieves" (1. 167). He fails, however, loses Bianca to the Duke and is comforted by Livia, a rich gentlewoman, who provides him with her love and wealth. But Leantio is killed by Livia's brother Hippolito, who wants to preserve the family's apparent honour and at the same time make it possible for the Duke to marry Bianca. As Livia seeks revenge and Bianca tries to kill the Duke's brother, the Cardinal, for speaking out against the marriage, the play ends with six persons killed. The Cardinal voices the play's moral at the end "Sin, what thou art these ruins show too piteously. / Two kings or one throne cannot sit together, / But one must needs down, for his title's wrong; / So where lust reigns, that prince cannot reign long" (V, 2, 11. 222-5).

There is no tragic hero in this play and only one motivation drives all characters on, the lust for physical and material possessions. Leggatt is, therefore, quite right, when he concludes that this lust creates desires that are "not so much grand passions as itches that need to be scratched" He further adds that in Middleton there is not any heroic or tragic action.

Through this perspective in the form of contemporary revisions of Jacobean drama. we are thus looking at particularly intriguing ways in which humanity has made meaning. We will see, how the meanings of the dramatic terms 'tragedy', 'comedy' and 'tragicomedy' are dependent upon the culture in which these words are used. For this purpose, three representative Jacobean plays will be compared with their contemporary revisions: Thomas Middleton's tragedy *Women Beware Women* (c.1621) and Howard Barker's 1986 version, Middleton's comedy *A Mad World My Masters* (c. 1605-7) and Barrie Keeffe's 1977 revision, and William Shakespeare's tragicomedy or 'problem play' *Measure for Measure* (c.1604), which will be contrasted with Howard Brenton's play, first performed in 1972.

## SOCIAL TRAGEDY *RE-DEFINED*

As meanings are always defined within a particular culture, there can be no definitions that are universally correct. Thus. the Aristotelian concept of tragedy can only help as a counterfoil with the aid of which specific, culturally determined meanings can be differentiated. It is useful to know the basic Jacobean understanding of the word 'tragedy', but it is more important to see how the word is actually applicable to a specific play, what the actual form of tragedy a certain writer has created is really like.

Aristotle's definition included "an action that is serious" and complete in itself; tragedy should arouse "pity and fear" and thus "accomplish its catharsis of such emotions". There might be a "Peripety or Discovery" in the action or not, but there should definitely be a change in the hero's fortune "from happiness to misery". It is extremely important for Aristotle that this misfortune "is brought upon him not by vice and depravity but by some error of judgement," the "tragic flaw" or "hamartia" (Aristotle 13- 22).

Jacobean tragedy can quite generally be characterized by its emphasis on society rather than on an individual tragic hero. J. W. Lever thus speaks of *The Tragedy of State* and maintains that in Jacobean tragedy "it is not primarily the conduct of the individual, but of the society which assails him, that stands condemned" (xvii). Andrew Sanders discusses "the advent of a theatrical new age" in the same context and characterizes the new epoch by the very fact "that drama can represent a shared and deficient humanity rather than elevate and isolate the tragic hero" (169). Alexander Leggatt's description of Middleton's

A unique dialogue between the present and the past takes place in those plays written by contemporary playwrights that are either based on or are related in particular ways to the theatre of the seventeenth century. Current drama on drama of the past elucidates both our contemporary perspectives on drama and our various positions towards dramatic works of the past. This kind of "reflexivity" (Cohn, *Retreats* 3) within contemporary drama provides the means for comparative analysis and highlights the differences and the similarities between the specific ages and the individual writers concerned.

What is it that attracts current writers to an old play? What is taken over from the original text? Which things are left out or are changed to catch the contemporary mood and to reflect present ways of thinking and writing drama? This article will try to give answers to these and similar questions that have been raised in the larger context of adaptations. Adaptations are the results of revisions, of temporal, spatial, individual and - generally speaking - cultural transformations. In re-viewed plays, the world is looked at from a new angle; the vision has changed, and a specific culture is transformed by the new perspective. Another different cultural text has been created.

As the world, a specific culture, is not only reflected and represented in plays, but also re-created and re-constructed, each play reveals the basic elements of its culture, the fundamental forms in which meaning is created and expressed. This article will examine revisions of plays as cultural transformations of specific forms of meaning. Three most typical forms of drama have been selected for this purpose: tragedy, comedy and tragicomedy. These forms have different meanings in different cultural contexts. One could also say, they are different forms whose shape and meaning depend on the culture in which the forms appear.

Drama reveals what human beings see and do not see, what their vision of life is. Like literature and art in general, drama is "an epistemological metaphor", a "human construct" (Wilshire 187) that reveals the way in which human beings understand and describe the world they live in. The perspective chosen in this article is particularly interesting in this epistemological and "anthropological context" (Tornqvist 67), because it implies that human understanding has been re-shaped and re-viewed during the course of history. These re-visions of human understanding and of the creation of meaning are intriguing not only as literary phenomena of intertextuality but also as symptoms of the "perennial human process" of "interpreting" and "writing cultures."[1]

# Contemporary Revisions of Jacobean Tragedy, Comedy, and Tragicomedy: A Cultural Overview

*Dr. Nada Aboul -Saoud*
*Faculty of Arts*
*Cairo University - Beni-Suef*

# الهوية الثقافية والمنفي والوطن
# في رواية "عدم الانتماء" لجوان رايلي

د. غادة ممدوح(*)

تتناول هذه الدراسة رواية "عدم الانتماء" للكاتبة الكاريبية جوان رايلي من منطلق أن الرواية تعكس بحث بطلة الرواية – هياثنث – عن هويتها الثقافية في ظل إحساسها بعدم الانتماء في إنجلترا التي أجبرت علي الهجرة إليها وترك وطـنها – جامـيكا وفـي مـنفاها– في إنجلترا – تنسج هياثنث صور خيالية ورومانسية لوطنها تتحدي بها قسوة وبرودة حياتها في المنفي.

يسـتخدم الإطار النظري لهذه الدراسة نظريات كل من ستيوارت هول وجودث باتلر لتوضيح الأدوار المختلفة التي تلعبها البطلة في بحثها عن هويتها الثقافـية بالإضـافة إلي آراء فرانز فانون التي توضح معاناة السود وإحساسهم بالدونية تجاة البيض وأخيراً نظرية المحاكاة لهومي بابه التي تلقي بالضوء علي أحد مراحل تطور شخصية البطلة.

تقـدم الدراسـة أيضاً تحليلاً للعلاقة بين المنفي والعودة للوطن فالبطلة تعاني من إحساسها بالاغتراب في إنجلترا بسبب عنصرية المجتمع الذي يهمش السـود فهـي تعاني من قسوة زملائها في المدرسة وأيضاً الذين يسخرون منها ويتحرشـون بهـا. ومما يزيد من إحساسها بالوحدة تعرضها لمحاولات والدها لاغتصابها مما يدفعها للهروب ومواجهة المجتمع العنصري بمفردها. وفي ظل إحساسـها بـالوحدة تعيش علي حلم العودة لوطنها وبعد سنين من المنفي تعود بـالفعل لوطنها ولكنها تصطدم مرة ثانية بإحساس بعدم الانتماء. فالمكان الذي عـادت إلـيه يختلف كلية عن الصورة الخيالية التي نسجها لوطنها مما يدفعها للحنين لإنجلترا.

وهـنا يناقش البحث معني الوطن والعودة إليه بعد المنفي حيث أنه في هـذه الحالـة لا يسـتطيع الشخص العودة للوطن بسبب التغير الذي يطرأ علي الشـخص نفسـه وعلـي وطـنه فبطلة هذه الرواية تعتبر نموذجا لملايين من المهاجرين الذين تحولوا إلي غرباء بدون وطن وبدون جذور.

---

(*) أستاذ مساعد بكلية الآداب/ قسم اللغة الإنجليزية، جامعة المنيا.

*of Caribbean Writers and Scholars.* Eds. Adele S. Newson and Linda Strong-Leek. New York: Peter Lang, 1998: 169-77.

Singh Amritjit, Joseph T. Skerrett Jr., and Robert E. Hogan, eds. *Memory, Narrative, and Identity: New Essays in Ethnic American Literatures* . Boston: Northeastern University Press, 1994.

Yep, Gust A. "My Three Cultures: Navigating the Multicultural Identity Landscape." *Readings in Cultural Contexts.* Eds. J.N. Martin, Thomas K. Nakayama, and Lisa A. Flores. Mission View, CA: Mayfield Publishing Company. 1998: 79-85.

Zhang, Benzi. "The Politics of Re-homing: Asian Diaspora Poetry in Canada." *College Literature.* 31: 1, (2004): 103-25.

Naficy, Hamid. "Framing Exile from Homeland to Homepage." *Home, Exile, and Homeland: Film, Media, and the Politics of Place.* Ed. Hamid Naficy. New York and London: Routledge, 1999. 1-13.

Newman, Robert D. *Transgressions of Reading: Narrative Engagement as Exile and Return.* Durham: Duke University Press, 1993.

Nixon, Rob. "Refugees and Homecomings: Bessie Head and the End of Exile." *Late Imperial Culture.* Eds. Roman De La Campa, E. Ann Kaplan, and Michael Sprinker, London: Verso, 1995: 149 -64.

Patel, Niti Sampat. *Colonial Masquerades: Culture and Politics in Literature, Film, Video, and Photography.* New York and London: Garland Publishing, 2001.

Perry, Donna. *Backtalk: Women Writers Speak Out Interviews.* New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1993.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance* . London: Routledge, 1993.

Punter, David. *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order.* Edinburgh: Edinburgh UP, 2000.

Riley, Joanne. *The Unbelonging.* London: The Women's Press Limited, 1985.

Roy, Anindyo. "Postcoloniality and the Politics of the Politics of Identity in the Diaspora: Figuring 'Home,' Locating Histories." *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism.* Eds. Gita Rajan and Rahhika Mohanram. Westport, CT: Greenwood, 1995. 101-15.

Said, Edward. "Reflections on Exile." *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures.* Eds. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha and Cornel West, Cambridge, Massachusetts: the MIT Press, 1990. 357-66.

----------------. *Orientalism.* London: Routledge & Kegan Paul, 1985.

Savory, Elaine. "Ex/Isle: Separation, Memory, and Desire in Caribbean Women's Writing." *Winds of Change: The Transforming Voices*

------------. "Cultural Identity and Diaspora." *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory.* Williams and Chrisman. Eds. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993: 392-403

------------. "Negotiating Caribbean Identities." *New Left Review,* (January/February 1995): 5-14.

------------. "Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad." *Small Axe,* 3: 6 (1999): 1-18.

------------. "Introduction: Who Needs 'Identity'?" *Questions of Cultural Identity.* Eds Stuart Hall and Paul Du Gay. London: Sage Publications, 1997: 1-17.

------------. "Old and New Identities, Old and New Ethnicities." *Culture and Globalization and the World-System.* Ed. Anthony D. King. London: Macmillan, 1991: 41-68.

Herndon, Gerise. "Returns of Native Lands, Reclaiming the Other's Language: Kincaid and Danticat." http://www.bridgew.edu/SoAS/jiws/fall01/herndon.pdf

Kamugisha, Stephanie. "Violence Against Women." *Women of the Caribbean.* ed.Pat Ellis. London and New Jersey: Zed Books, 1986. 74-8.

Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves.* Trans.L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991.

Mahlis, Kristen. "Gender and Exile: Jamaica Kincaid's *Lucy.*" *Modern Fiction Studies* 44.1 (1998): 164-83.

McCulloch, Jock. *Black Soul, White artifact: Fanon's Clinical Psychology and Social Theory.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Miller, Robin L. "The Human Ecology of Multiracial Identity." *Racially Mixed People in America.* Ed.. M.P.P. Root. Newbury Park, CA: Sage Publications, 1992: 24-36.

Mohanram, Radhika and Gita Rajan. *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism.* Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 1995.

Christian, Karen. *Show and Tell: Identity as Performance in the U.S. Latina/o Fiction.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

Clark, Vèvè A. *Developing Diaspora Literacy and Marasa Consciousness. Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text.* New York: Routledge, 1991. 40-61

Dash, J. Michael. "Exile in Recent Literature." *A History of Literature in the Caribbean.* Ed. A. J. Arnold. Amesterdam: John Benjamins, 1994. 451-61.

Davies, Carol Boyce. *Black Women, Writing and Identity: Migration of the Subject.* London and New York: Routledge, 1994.

Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis.* New York: Routledge, 1992.

Fanon, Franz. *Black Skin, White Masks.* Trans. Charles Lam Maarkmann. New York: Grove Press, 1967.

Ferguson, Kennan. "How Peoples Get Made: Race, Performance, Judgment." *Muse.* 1:3, 1997. http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v001/1.3ferguson.html

Gabriel, Teshome. "Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey." *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema.* Eds. M. Cham and C. Andrade-Walkins. Cambridge: MIT P, 1988: 62-79.

Gikandi, Simon. *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism.* New York: Colombia University Press, 1996.

Grossberg, Lawrence. "Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?" *Questions of Cultural Identity.* Eds Stuart Hall and Paul Du Gay. London: Sage Publications, 1997: 87-107.

Hall, Stuart. "Ethnicity: Identity and Difference". *Radical America 23*, 4 (October-December 1989): 9-20.

## Works Cited

Ahmed, Sara. "Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement." *International Journal of Cultural Studies*, (1999): 329-47.

Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Cape, 1976.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture.* London and New York: Rutledge, 1994.

Bromley, Roger. *Narratives for a New Belongings: Diasporic Cultural Fictions.* Edinburgh: Edinburgh UP, 2000.

Bush, Barbara. "History, Memory, Myth? Reconstructing the History (or Histories) of Black Women in the African Diaspora." *Images of African Caribbean Women: Migration, Displacement, Diaspora.* Ed. Stephanie Newell. Stirling: Centre of Commonwealth Studies, 1996, 3-28.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1999.

*Cambridge International Dictionary of English.* Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Cesaire, Aime. *Discourse on Colonialism*, New York: Monthly Review Press, 1972.

Chambers, Iain. *Border Dialogues. Journeys in Post-Modernity*. London: Roudedge, 1990.

Chancy, Myrian J.A. *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile.* Philadelphia: Temple UP, 1997.

Cheng, Anne Anlin. *The Melancholy of Race.* New York: Oxford University Press, 2000.

Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies.* Bloomington: Indiana University Press, 1993.

## Notes

[i] In *Black Skin, White Masks*, Franz Fanon repeats the phrase "Look, a Negro" which, according to him situates the blacks as dissimilar and other. This constant displacement creates the identity of the Black Man in the White Man's World. The "Negro" part of the phrase encapsulates the "Look" part: black skin is configured as the spectacle, and the person with black skin as spectacular, and a person is socially reconstructed as "black" every time he or she is viewed" (qtd. in Ferguson 5).

[ii] Wog is a taboo term for any member of people that has dark skin.

[iii] Coolie is an offensive term for an "unskilled and cheaply employed worker" (Cambridge International Dictionary 303).

[iv] Aime Césaire defines Negritude as: "[T]he awareness of being black, the simple acknowledgement of a fact which implies the acceptance of it, a taking charge of one's destiny as a black man, of one's history and culture" (72).

[v] She always has this sensation of floating, flying freely in the sky back home. She once said: "It would be good if I could just float away, not stopping till I got home" (38). She even envies the birds for their freedom and their ability to "soar effortlessly into the sky" (*The Unbelonging* 40)

to return to as the "homeland" becomes inaccessible. Homelessness becomes not only Hyacinth's state but also the general condition of modern diaspora and exile.

Hyacinth, cracked by multiple uprootings, attempts to come to terms with the continuities and discontinuities that have shaped her life but in vain. Her lack of roots, of a fixed place of her own to belong to, cripples her. She cannot now go forward because she fails to come to terms with her exile. She is an "outsider" wherever she goes. To sum up, in her agonizing masterpiece, Joan Riley efficaciously probes the multiplicities of cultural identity, exile and home.

> "Go back whe you come fram." The words whirled about inside her head. How many times had she heard that since coming to Jamaica, or was it since she had gone to England? She felt rejected, unbelonging. Where was the acceptance she had dreamt about, the going home in triumph to a loving, indulgent aunt? Was this what she had suffered for? It was all so pointless, all for nothing. There was a wringing pain in her chest, and tension made her jaw ache as tears refused to fall from burning eyes. But inside she cried. . . . She remembered England as a child, the beatings, the jeers. "Go back where you belong," they had said, and then she had thought she knew where that was. But if it was not Jamaica, where did she belong? (142)

At the end of the novel Hyacinth is in fact homeless, in between, "in-transit between cultures for whom homelessness is the only home 'state'" (Chow 5). In this state, she negotiates the troublesome boundaries between home and not-home. She discovers that she is neither fully or truly British nor Jamaican; she is still searching for a comfortable identity that encapsulates the fragments of her self. For her, unbelonging began once she left her home. Hyacinth's lifelong unbelonging leads her one more time to take refuge in a world of her own creation.

> So she sat there, full of guilt and horror, not knowing what to do. It was safe there, in the little green cave. Safe and lonely and sad. But was there anything out there but rejection and all the uncertainty she had hidden from? Safe inside her cave, Hyacinth lay back in the sweet-smelling grass and cried. (144)

*The Unbelonging*, thus, problematizes the political nature and meanings of "home". It also explores the layered realities of race, gender, and geography in the protagonist Hyacinth's negotiation of her cultural identity and belonging. Fragmented and fractured, Hyacinth's cultural identity becomes multiply constructed across different discourses and positions. Even her return home implicates a recasting of her identity "a double exile" (Clark 45).

This novel ultimately challenges the notion that the migrant can recover his/her cultural origin through a return, real or symbolic (by means of nostalgia), to the homeland as neither the return back "home" nor the act of migrancy offers a solution to his/her unbelonging. Both moves carry mundane loss and estrangement. Now there is no "home"

> We can never go home, return to the primal scene, to the forgotten moment of our beginnings and 'authenticity', for there is always something else between. We cannot return to a bygone unity, for we can only know the past, memory, the unconscious through its effects, that is when it is brought into language and from there embark on an (interminable) analysis. (104)

Hyacinth refuses the loosened and decentered structure of home and wishes she could deny living in what she now describes as "hovel", "nightmare place" surrounded by "decay and neglect" (138). She feels betrayed by her own dreams and mutilated memory and now regrets not listing to Perlene and admits that she has always been a fool. To her dismay, even her Aunt Joyce who had been her pride and joy in life is no different now from all the people she met in Jamaica after her return. As she admits: "all she wanted was money" (141). She feels that her *home* has changed beyond all recognition; her "real" home is no longer the familiar place she used to know "but rather a dialectic sphere open to crossroads, or a shifting terrain related to far-away memories, or an ahistorical moment that has both passed and not yet arrived" (Zhang 104).

On the other hand, Aunt Joyce, her friends, even her former neighbors notice the difference in her appearance, her language and her general attitude. They and also Hyacinth are unaware that her forced migration and exile "give rise to a psychological process of foreignization" (Zhang 107). That is what her aunt admits: "Yu is a different person wid yu speakey spokey ways. Yu noh belang ya soh" (141). Traveling across the borders of socio-cultural territories entails "a psychological process of foreignization" in which the person becomes "an unhomely other" whose appearance "signals that he is in addition" (Kristeva 4). To follow Kristeva's argument, Hyacinth as an exile learns how "to live with the others, to live as others" but she cannot be "reconciled with [herself] to the extent that [she] recognize[s] [herself] as foreigner" (195).

Trapped by the hostility of those who used to be her people, Hyacinth "thought longingly of the taxi, the hotel, England, all so far away and safe" (138). England, rather than Jamaica, becomes *home* for her. She misses the cosmopolitan rhythm of life to which she has become acclimatized. It is here in Jamaica that she is again tortured by her sense of belonging/unbelonging. In a moment of epiphany, she realizes that she is detested in both England and Jamaica.

never a paradise, Hyacinth. Now it's wicked. Jamaica mash up" (121). In her exile, home is romanticized, reproduced and reshaped in a vivid way enkindled by her unrelenting craving for cultural belonging and she remains, as an exile, continually defining herself "in relation to what is absent, [her] homeland" (Newman 1-2). She ignores her friend's pleas, sticking to her deformed memory and clinging desperately to what she thinks she knew about her home. "She knew the reality of Jamaica. "Didn't her aunt always say it would never change? Jamaica was not Zimbabwe. Her country was not at war" (121), that is what she keeps repeating to escape the pressure of people around her.

Inconsolable, nostalgic, bereaved of family and home, forever shadowed by the absence of stability, Hyacinth dreams of her return home to regain a paradisiacal sense of unity and wholeness. Speaking about the wish of Palestinians' exiles to return, Said asks: "Do we mean that literally, or do we mean 'we must restore ourselves to ourselves'?" Although the latter is the real point, Hyacinth has been obsessed by the literal return. But the problem is that the Jamaica she came from and the Jamaica to which she wants to go back are completely different. Grappling with underdevelopment, poverty and racism, Jamaica is no longer the "dreamy-like", "pure" island for the nostalgic like Hyacinth. So in that literal sense, if she wants to go to the Jamaica of her own creation, she has to go somewhere else because this place does not exist.

Hyacinth's real tragedy lies in discovering that her unbelonging applies also to Jamaica. Returning home, she undergoes a "re-migration, not home, but to a state of liminality" (Herndon). No sooner has she returned to what used to be her home than she is struck by its strangeness. Looking blankly at "the unfamiliar landscape ... sick apprehension build[s] inside her" (135). She cannot believe her eyes that she is in her home: "the dirt making her shake her head in horror and dismay" (136). This horrendous place challenges not only her memory but also the construction of her self:

> This was not the place she remembered . ... she could never remember a path so long, so chocked with dust and rubbish. Every time the wind stirred a piece of faded newspaper, or rustled one of the dry pathetic bushes, she would tense. Her whole body shook the shivers starting deep inside and spreading everywhere. (137)

Again she is dislocated because as Lain Chambers eloquently expresses it:

"natural" to be at "home" and that separation from that location can never be assuaged by anything but return. For her, home has a single source, a single center, monolithic associations with childhood stability and the privilege of belonging.

Hyacinth begins to idealize Jamaica in comparison to her harsh life in Britain; she invented a Jamaica as a "supplement for lack of home and family" (Gikandi 197). This idealization of her home is crucial for overcoming the sense of unbelonging produced by her displacement. Peggy Phelan observes in her book *Unmarked: The Politics of Performance, theories of cultural production* that focus solely on the material conditions influencing cultural identities fail to engage "questions about the immaterial construction of identities – those processes of belief which summon memory, sight, and love" (5). Cultural identity is irrefutably rooted in history, but it is also inflected by ahistorical forces, which Hall defines as "the huge unknowns of our psychic lives" highlighted by Freud, Lacan, and others ("Ethnicity: Identity and Difference" 11). The complex interplay between individual, psychological processes and the sociohistorical is apparent in memory insofar as "all memories – individual, family, ethnic, or racial – are socially constructed" (Singh et al. vii). *The Unbelonging* seems to support this attitude towards identity: "She had been so sure that she was back home, so sure that this time it was the real thing. . . . This place, this life had been the dream" (11).

Hyaxinth's indulgence in her dreams about home – as a desire to belong – has led her to perform home that assumes fixity. Relocating her home between memory and longing, it has acquired what Said calls "an imaginative or figurative value [one] can name and feel" (*Orientalism* 56). While glorious anticipation helps make her exile bearable, it becomes an encumbrance when she returns to Jamaica. Because England is constituted for her as place, a narrative of displacement, it gives rise to what Hall describes as "an imaginary plentitude, recreating the endless desire to return to 'lost origins', to be one again with the mother, to go back to the beginning" ("Cultural Identity and Diaspora" (402). This makes her ignore Perlene's claims that the British racism extends back to the West Indies by saying: "There was no racism in the Caribbean" (115). Perlene tries to open her eyes to what is taking place in Jamaica but she also refuses to believe what she has read about the corruption in Jamaica and angrily asks Perlene: "Why do you all knock everything good about Jamaica and push everything bad?" (119). Her ignorance is plain to see and she is ridiculed by everyone around her for her fixation on an image of Jamaica that exists only in her dreams. Perlene tells her the whole truth: "[Jamaica] was

ex-resident – who is adored by white girls. He makes it clear from the beginning that she is "too ugly" for him as he prefers white girls with "long blonde hair" (88). After straightening her hair, she becomes more attractive for him and his comment: "What a turn up" (90) makes her feel triumphant over the white girls. Once he becomes interested in her, she thinks in panic: "He has a lump" and suddenly "swamped with remembered fear, legs shaking as she backed a step" (91). In addition, her incident with Mackay reflects her horror of sexuality. "When he kissed her, fear ran along her veins, making it hard to breathe ... She struggled desperately, free hand clawing in panic at his face" (105-6). Furthermore, with Charles, who is "small and thin, ... the exact opposite of her father" the situation becomes different. First, "she felt safe with him" (125), that is why she accepts to have sex with him as a way "to exorcise [the] ghost" (131) that has been haunting her. Then, she feels deceived as he "had turned that lump into a hateful, painful reality" and finally concludes: "He was just like [my] father ... no, worse" (131).

The question that has always haunted Hyacinth is how to find an identity that can emerge from layers of racism, insult and abuse. She admits that exile means cruel survival in identity terms. Fragmented by compounded pressures, interlocking systems, multiple oppressions of race, gender, and sexual abuse, Hyacinth endlessly redefines and reconstructs her cultural identity and home. As an exile, she is relentlessly fighting to restore her significance, her poignant role, and her authority. She "blanks out the alien present [as] it becomes the least relevant, most distant, most insubstantial of tenses" (Nixon 149) and lives instead in her daydreams about Jamaica, haunted by her hope to retrieve her lost home. She mentally lives in a geographic space which is not the city to which she has come to live but the one in which she has lived her fundamental experience, the one which she has left behind. This is the main reason that turns her into an outsider in England. That is what Riley admits: "She never made a life here [in England]. She lived there in the past, but time continued" (Perry 270).

## III

Riley incorporates into *The Unbelonging* the power of the nostalgic memory of retrieving a home that has been lost in the past. As a confused, anguished, split subject who is cut off from her roots, Hyacinth seeks happiness in her return to an imaginary country – Jamaica. The writer envisions resistance for her protagonist through her memories of Jamaica. Entrapped by her wish to return to what Robert Newman calls "a preexilic state which persists in the convulsions of memory" (133), Hyacinth carries part of her lost home everywhere she goes. Nostalgia for this lost home is rooted in the notion that it is

house of her father" (51), and consequently develops exiliclike mentality. In her interview with Donna Perry, Riley comments on Hyacinth's behavior by saying: "She didn't really belong anywhere because [she] couldn't fit in. [She] had no coping strategies for living in a white society and [she was] terrified of black society" (268).

In *The Unbelonging*, Riley carves out what Kristen Mahlis terms as "the space of female exile [which is] a space ... shaped by the complex interaction between the female body and the masculinist cultural imperatives" (165). Hyacinth's fractured childhood scenario is shaped not only by racist insults and injury but also by abuse "verbal, physical and sexual – by her father" (Punter 163). Her bedwetting – "a symptom of deep-rooted anxieties about home and retour" (Gikandi 196) – infuriates her father who repeatedly thrashes her with every time she wets her bed. Hundreds of "stinging slaps" "cold bath" (26) wait for her. Instead of trying to understand his daughter's emotional fragility, changing allegiances, cultural redefinitions and her sense of displacement, he punishes her severely. When the white doctor, to whom he has taken. decides that there is nothing wrong with her, he beats her horrendously, saying: "I going to have to knock some of the rust off you" (34). Thus, he adds to her sense of exile. Internalizing lack of worth in addition to absence of dignity as in the case with many blacks in the Metropolis, Hyacinth's father "fulfills his need for power by sexually assaulting the least powerful being in his life" (kamugisha 77). After the escape of his wife and his two sons, he tries to rape his daughter in an incident that stalks her sleeping hours and cripples her psychologically for the rest of her life:

> She saw the lump in his trousers, no longer hidden. Exposed. Large, obscene, frightening.... She felt the lump moving, and she pushed and struggled, clawing out at him, her head singing as he slapped it about in annoyance. Now he was shifting on top of her, weight lifting, her legs no longer trapped. She could hear him grunting as he struggled with his trousers, felt herself shrink as he grabbed one of her hands. She moved in panic, legs jerking spasmodically, hitting hard against him, and her heart nearly stopped as he crumbled across her ... (62-3)

This incident has left its residue on her psyche, *exiles* her own sexual nature and removes her "from her own body" (Punter 167). The legacy of her repressed past trauma has led to neurotic symptoms which haunt her for years, at times manifesting themselves in contradictory behavior. She has been dying to attract Colin Mathews' attention – an

It has always been difficult to read against the grain of Euro modernist romanticization of the metropolitan experience because the myth of mixing peoples is so powerfully linked to Western ideologies of democracy and nationhood. Yet, *The Unbelonging* exposes this myth by "its naturalistic representation of England as a place that destroys or devours black selves" (Gikandi 196). Riley writes back against White Western domination or what she calls "the backyard" (Perry 261) of the white society by imperiling not only racism but also patriarchy that is integral to both British and Jamaican societies.

What does it mean to be rooted neither in Jamaica nor in England, to belong to neither, to be floating[v]? By separating Hyacinth from home, exile threatens to separate her from her history. Without continuity of place, she is de-centered, disoriented, fragmented and out of place, Hyacinth experiences no continuity of identity. Moving into a life defined by lack of commitment to people, things and places, Hyacinth attempts to depart from one cultural identity to another without noticing that this can be dislocating.

Hyacinth does not regard England as her "home" as she has never felt welcomed in this "strange country" in which "she was sentenced ... for another four years" (15). This makes her feel "alien" not only among "the white people" but also "in the world of her dreams" (67). Everywhere she goes, people "let her know she was not wanted, did not belong" (69). So, she is turned inwards and lives in what she calls a "half-real world" (77) or "make-believe world" (79), obsessed by the dream of return to "where [she] belong[s]" (77). In her exile, she becomes emotionally fragile as she suffers from constant fear and marginalization: "She had been feeling lonely and small" (13). Emptiness engulfs her to the extent that "she would have given anything for someone to talk to, someone to confide in" (77).

Being an exile is a matter of degree. Yet, Hyacinth is exiled both internally and externally because her isolation within her family, school, and the reception center is severe. That is what Said meant by saying: "Perhaps this is the most extraordinary of exile's fates: to have been exiled by exiles: to re-live the actual process of up-rooting at the hands of exiles" ("Reflections on Exile" 361). In her bitter sense of unbelonging, she becomes filled with void, alienation and disconnectedness. She is always on edge and reflects on her sense of unbelonging and "of being trapped" (50), which are definite symptoms of exiles. Frustrated by the difficulties she experiences in adjusting to life in England, "she felt sick with fear, trapped, sandwiched between the hate and spite of the white world and the dark dingy evil that was the

> mean.' 'You were going to say civilized, and yet we are the same people, Hyacinth,' he said sadly. (126)

What *The Unbelonging* does is highlighting the visibility of mimicry in a way that ignores the controlling gaze by releasing what Stuart Hall describes as "the other that belongs inside one ... [This is] the Other that one can only know from the place from which one stands. This is the self as it is inscribed in the gaze of the Other" (Old and New Identities" 48). This process of navigating the space between cultures appears to continue indefinitely. Hyacinth's negotiation of her cultural identity comments on, directly challenges static nationalistic paradigms of Caribbean identity and stresses how much identity becomes a matter of narrativity. Given the skewed structures of growing up in a racist society, of negotiating the complexities of who she is, where she can find in the mirror of history a point of identification or recognition of herself, Hyacinth experiences the question of positioning herself in a cultural identity as an enigma, as a problem, as an open question (Hall "Negotiating Caribbean Identities" (8).

## II

Hyacinth's "performances" of her cultural identity is the product of her insight into her dispossession. This insightfulness is rendered productive through her acceptance of the contradictions inherent in her state of exile. Edward Said defines exile as "the unhealable rift forced between a human being and a native place, between self and its true home: its essential sadness can never be surmounted" ("Reflections on Exile" 367). Genereally, exile implies a fact of trauma. As Myriam J. A. Chancy comments in her book *Searching for Safe Spaces*: "The condition of exile crosses the boundaries of self and other, of citizenship and nationality, of home and homeland, it is the condition of consistent, continual displacement, it is the radical uprooting of all that one is and stands for" (1).

*The Unbelonging*, thus, can be regarded as a narrative of exile and emergence rather than one of immigration and settlement where life in the Metropolis serves as the space of displacement and suspension. Joan Riley captures the ambiguities of Hyacinth's fragmentation, travel without fixed destinations, the pain of dislocation, the nostalgia of memory and the subsequent return to what was once home. Exile becomes a necessary, if inescapable state for Hyacinth, whose life in England becomes "one endless round of work and fear, cleaning, cooking, beating and bed-wetting" (28).

so fond of "mimic[ing] (15). She is proud now of what she has achieved and regards herself as "unique" among black people, believing that "her education set[s] her apart" (112-3). She has already achieved the first part of Bhabha's equation "almost the same." She is wholly immersed in being "almost the same", of being assimilated, acculturated and Anglicised to the extent of denying her African roots: "I am not an African" (112), she *defends* herself and wonders why "everyone seemed to be in the business of reclaiming their history." It is this history which she describes as "the primitiveness they had come from," (113) equating Africa with primitiveness.

Oblivious about Africa, Hyacinth despises everything about that Dark Continent and consequently, speaks of a civilized world and a barbarian one. In the process of assimilation, of performing as "white", her African self has to be abandoned. She feels empowered but agonized, like the rest of the blacks in the Metropolis, by the estrangement of the 'self' under colonialism. She could not believe the idea of Africans having civilizations. She is completely against black activities that seem to be sweeping Europe during that time.

Hyacinth clings desperately to the image she has created for herself in spite of Perlene's desperate attempts to make her face the reality of the arrogant Western cultural formation which denies that there was anything of any interest or worth in the other cultures encountered in the process of colonial expansion. Besides, Perlene informs her about movements such as the Harlem Renaissance or negritude[iv] that attempt to negate the refusals and non-recognitions of the oppressive Other by giving substance and shape to indigenous cultural forms. In spite of her friend's attempts, "she still could not bring herself to consider people from Africa her equals" (113). When she is introduced to Charles, a postgraduate student from Rhodesia, which he insists on calling Zimbabwe, "she might like him, but he was an African" (124). It is this sense of her *superiority* that attracts her to him: "She felt safe with him, secure in the knowledge that she was West Indian, he a mere African" (125). Projected in her is the image of Africa as 'the other world', the antithesis of Europe and therefore of civilization. This becomes evident in their discussion about freedom in their countries:

> 'At home people really like their freedom.' Charles gave her an odd smile. 'But your country must still struggle against domination, surely?' he asked gently. 'You are still facing the problems of imperialism and neo-colonialism.' ... 'It's not like Africa you know,' she said confidingly. 'People are more civi.. well, aware of what freedom and independence

ignorant" and "are always out to ruin things for each other" that's why she explains: "it was unfair that she should be mistaken for one of them" (82-3). Repeating "colonial authority", Hyacinth finds no problem in using the same menacing words she used to abhor. When one of her black colleagues describes her Indian friends as "coolie[iii]," she becomes irritably offended and informs him:

> 'I'll thank you not to call my friend a coolie,' she said frostily.' And I suppose it's all right for them to call us niggers?' 'As that is what we are, yes ... Well, not niggers, but negroes, certainly." (83)

In her endeavor to become a mimic woman, a strategy she employs to achieve invisibility, she – "short of changing her colour" (85) – decides to straighten her hair and takes to "pressing her lips together" (88). It cheers her up that her hair "looked as nice as theirs now" (90). Within mimicry, the colonized desire for whiteness is inseparable from the desire for power and authority. This becomes clear in her choice of her black friend. The only black man that attracts her attention, Mackay, a structural engineer, is different from the rest of blacks. He's well-dressed and quiet; he has a small car and lives in one of the better suburbs of the city. Instantly, she admits: "'He's just like me,' 'Civilized and tasteful'" (104).

A new stage in Hyacinth's performance of cultural identity is initiated when she moves to the university. It is here that she is allowed to script and produce her character (Bromley 155). As Bhabha demonstrates: "In order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference ... a process of disavowal" (86). She resorts to elude the stigma of her race by struggling to make space for herself within hegemonic white academic institutions. The only way possible to achieve that is through her success in the academic milieu of the whites.

> Hyacinth had given herself a new identity since coming to Aston, mindful of the shameful secrets in her past, and had deliberately created an image she thought other people would envy. It made her confident to come from a good background, to know that none of them could look at her with pity, or guess the secret she carried in her heart. (109)

When she meets Perlene, a Jamaican, for the first time, she does not hesitate to try on her "new identity". In addition to her new appearance, she gets rid of her heavy Jamaican accent, which her school mates were

This denotes another new shift in the formation of Hyacinth's cultural identity. Bhabha defines mimicry as "the desire for a reformed, recognizable Other, *as a subject of a difference that is almost the same, but not quite*" (86). It is a strategy which relies on resemblance, on the colonized becoming the colonizer. In "Of Mimicry and Man" and "Signs Taken for Wonders," Bhabha suggests that the concept of mimesis, far from giving coherence to Western identity, becomes menacing in that it is doubly articulated. He states:

> [Mimicry is] a complex strategy of reform, regulation and discipline, which "appropriates" the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both "normalized" knowledges and disciplinary powers. (Mimicry and Man 86)

In this sense, mimetic identity is not merely passively positioned as other, but in fact allows for a certain degree of agency and subjectivity within the colonized and a displacement of colonial authority. Mimicry offers Hyacinth the possibility of constructing herself as colonial Other, the colonial subject who will be recognized to be the same as the colonizer – but still different. The mimic person in this case is 'white' but not quite. He/She constitutes a partial representation of the other; and far from reasserting the foundation of power that the colonizer imagines himself to have, the colonized subject, through imitation destabilizes the absoluteness and fixity of the colonizer's authority – the very basis of his identity. As Bhabha clarifies:

> It is a process by which the look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined, where the observer becomes the observed and the 'partial' representation rearticulates the whole notion of *identity* and alienates it from its essence ... (89)

Hyacinth's construction as a mimic woman comes when she decides to escape from her blackness and don a white mask, encouraged by "the white 'civilising' project to reject negative 'African' traits and 'whiten-up'" (Bush 4). She first "ignores the black students, lifting her nose high when they came close to her, feeling the need to establish herself as different in other people's minds" (81) and prefers to hang out with Indian girls who regard her as "different" and make her feel "included" (84). She develops the deep-seated belief that blacks are "so

For Fanon, this "self division", is indisputably the result of colonial subjection. Hyacinth, on the other hand, is detached emotionally and distanced physically from her aggressors. Ultimately, she expresses a vague recognition of the danger – the racial hierarchy – that lurks behind the British whiteness. In response to society's censure of her ethnicity, Hyacinth hates herself and her color – as "in western culture, black skin is associated with impurity" (McCulloch 67) – and is tormented by the "usual sense of shame and guilt about her color" (73). She wishes for nothing but escaping her race and claiming a white identity. In her dreams, "her hair would be blonde and flowing, her skin pale and white" (78). Even before meeting her father, she had always imagined him as "a cross between Sidney Poitie and Richard Rowntree" (14). The magical salvation offered in the dream was a solution to the painful circumstances in which she is forced to live. She passes through a stage which Fanon has described as "the mirror stage" in which the black person sees himself/herself in the racial/social mirror that "reflects the image of idealized whiteness" (Cheng 53). In this case, blackness becomes a repugnant, even obscene visual image. In his comment on seeing himself through the white gaze, Fanon writes: "[m]y body was given back to me sprawled out, distorted, recolored, clad in mourning in that white winter day" (113). Similarly, seeing herself in the mirror of the "hostile blue gaze" (80), Hyacinth "wished she had been anything but black ... she hated her brittle hair, the thickness of her lips" (78). Sometimes she regards her blackness as a punishment and tries to defend herself by saying: "it was not fair. [I] had never done anything to deserve it" (78). Hyacinth's anguish is apparent in her fight with a white student: "She hated these white people, feared them, envied them, and the three emotions merged into a frustrated burst of feeling. At that moment she wanted to tear the girl apart, rob her of that skin that was so much a badge of acceptance" (75). If the corporeality of the white grants them equality and political space, for her this very corporeality of the blacks and their particular sense of their body prevents them from achieving this state of equality.

Unquestionably and passively accepting her deformation which is followed by self-objectification and violent fragmentation, Hyacinth withdraws from the blacks' company hoping "none of them would approach her, hating the thought of being associated with them" (81). In *Black Skin, White Mask*, Fanon describes the turmoil of the black people who are haunted by their desire to overcome their state of "blackness" or inferiority by imitating the mannerisms of "whiteness." Hyacinth believes that her elevation above her jungle status will depend on her adoption of the mother country's cultural standards (Patel xv). The black person's confrontation with whiteness takes the form of mimicry.

Both the children and the staff loathe her instantly and again she "became the butt of jokes and cruelties" (74).

The dominant British perspective, however, regards identity as "race-based" which means that identities are "inherited from the bodies of one's parents. ... the color of the skin, "blood ties, or genealogy" (Ferguson). Hyacinth, thus, from the white dominant perspective, possesses an essentialized ethnic identity that manifests itself in her physical characteristics, which are visible to the naked eye. Her skin color serves as the principal indication of her racial identity. She becomes the victim of a "disabling overvisibility" (Doane 223). Thus, she is inescapably marked as "Other" to the white majority; as a result this preexisting ethnic subjectivity makes Hyacinth an identifiable target for oppressive practices. Hyacinth once admits that the first thing she saw in England after landing was "a sea of white faces everywhere, all hostile. She had known they hated her, and she had felt small, lost and afraid, and ashamed of her plaited hair" (13). She becomes a victim of Anglo racism hovering over metropolitan spaces and within Western ontology. Auntie Susan, the house parent, blames her for defending herself against a white student who has harassed her, accusing Hyacinth of "establishing jungle law" (76). Hyacinth rightfully admits: "Just because I am black, I have to take the blame for everything. I'll never be treated same as them" (77). In another incident, when she tries to convince Auntie Susan of her intention to go to college, she is shocked by her racist remark: "'Can't you blacks see there isn't any place for you in education?'" (80). By using race-based, Eurocentric individualistic perspectives to understand multiracial people, "the realities of society are ignored, realities that shape the life and identity of the multiracial individual" (Miller 34).

It is relevant here to draw on Frantz Fanon's analysis of the psychological plight of the racialized, colonized black subject and move on to read Homi Bhabha's concept of mimicry to understand Hyacinth's negotiation of her cultural identity. In his reaction to racist teasing and bullying, Fanon proclaims:

> [my] corporeal schema crumbled, its place taken by a racial epidermal schema . . . I took myself far off from my own presence, far indeed, and made myself an object. What else could it be for me but an amputation, an excision, a hemorrhage that splattered my whole body with black blood? (112)

Hyacinth assumes the role of unique historical subject establishing her difference from the dominant culture through a series of adjustments and struggles to adapt to the receiving / host society. She has to negotiate her cultural identity on a daily basis: with her father, in the school, with the social welfare department, in the reception center, and in the University. In all her ongoing activities, practices and confrontations, Hyacinth is "performing" her cultural identity. Throughout the novel it becomes clear that context and power relations affect which cultural identity Hyacinth is enacting.

Her exile and displacement set the scene for the "performance" of her cultural identity in which trappings of nationality and culture are put on by her in an act that becomes more "real" than "the real". Hyacinth, the native, does not think of herself as raced or Other until in exile, in the Metropolis. In Jamaica, she did not identify herself as black because "there her colour didn't matter" but in England, she is "ashamed in her blackness" (*The Unbelonging* 68). Once in England, race is forced upon her. Fully comprehending what it means to be black, she discovers that she is only a stranger, a foreigner, an outsider or "unintelligible" to use Judith Butler's term. Hyacinth's otherness is related to Western power, a relation which recalls Edward Said who argues that we were constructed as different and Other within categories of knowledge of the West as the Western regimes had the power to make us see and experience *ourselves* as 'Other' (*Orientalism* 55). Hyacinth explicates: "It was awful being different, and she hated the way people … would nudge each other and stare when she passed" (68). People in Britain have never hidden their dislike of her, often referring to her openly as "nigger" and "wog!" (68). She grapples with hatred everywhere she goes; her schoolmates and teachers certainly do not try to hide it. This traumatic realization is accentuated by the fact that she is "one of only eight black children" (12). She is constantly rebuffed even by her teachers. Her PE teacher, Mrs. Mullens, "disliked her" (16) and kept taunting her by saying: "You blacks had better learn that you are in our country now!" (17). Even her colleagues have heaped humiliations on her. One of them, Margaret White – a mixed-race child adopted by white people – seems to hate her more than the white kids. One time, she humiliates Hyacinth by saying: "You should go back to the jungle where you come from" (19) and adds: "We don't want no nigger here" (20). Every time, Margaret sees Hyacinth, she entices the other girls to attack Hyacinth saying: "kill the wog! Kill the wog!" (16). The school, in which she experiences various forms of racism, becomes a microcosm of the British society in general. At *home,* she becomes a victim of her father's sexual abuse. After fleeing his attempt to rape her, she is sent to Littlethorpe, a reception home where she stays till she reaches eighteen.

understanding gender as performance. Gendered identities are "acts, gestures, enactment [that] are *performative* in the sense that the essence of identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means" (173). As a result, "the 'coherence' and 'continuity' of 'the person' are not logical or analytical features of personhood, but, rather, socially instituted and maintained forms of intelligibility" (23). So, the very notion of 'the person' is called into question by the cultural emergence of those 'incoherent' or 'discontinuous' gendered beings who are persons but do not "conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined" (23). Butler highlights the regulatory discourse that enforces socially "intelligible" behavior and punishes deviation or transgressive "unintelligible" cultural identities. In this way, both theorists give rise to identity constructions and "different maps of identification and belonging" (Grossberg 98). The process of "performativity" of cultural identity, thus, discloses the truth that identities are not singularly true or false but multiple and contingent.

Moreover, Carol Boyce Davies argues in *Black Women, Writing and Identity*:

> If following Judith Butler, the category of woman is one of performance of gender, then the category Black woman of color, exists as multiple performances of gender, race and sexuality based on the particular cultural, historical, geopolitical, class communities in which Black women exist. (8-9)

Following these arguments, Hyacinth's cultural identity, i.e. her social enactments, her actions, at everyday level that determines who she becomes are regarded as "multiple performances". Hyacinth's cultural identity becomes, thus, contingent, learned, and historically malleable. It arises from the way that her self is enacted. It allows for indeterminacy and flexibility in social and personal relations. Her ways of acting construct her social spaces of the appropriate and the inappropriate. She is not related to her own identity instead, Hyacinth is actively engaged in constantly portraying it. This designates a performance in which she presents herself as what she is not. She admits that she has to hide her feelings "behind the blank mask she had learned to assume" (31). She has to cross or pass through perilous lines or boundaries of race, class, gender and sexuality to assume a new cultural identity, escaping the subordination and oppression accompanying one identity and accessing the privileges and status of the other.

identity, a separation in which a new identity is reconstituted" (170). Hyacinth struggles to come to terms with the trauma of transportation, of breaking up of familial relations in addition to the violence, hatred and racism after being inserted into the Metropolis. She renegotiates and reconstitutes her cultural identity in the context of larger and more powerful racist, white community. She strives to understand herself and to recreate her lost home. In other words, she is "performing" her self.

The "performative" as an explanatory paradigm for questions of cultural identity has gained wide and popular currency. "Performativity" retains and celebrates agency, an act of choosing and becoming in the here and now. At the same time it critiques essentialist notions of identity. "Performativity" is mobile, shifting, and polymorphous, inherently destructive of hierarchical cultural and social binary categories, the main one, as Judith Butler has demonstrated, being that of gender. And through "performances", the category being performed becomes highly unstable.

Stuart Hall's and Judith Butler's theories on culture identity, its negotiation and "performativity" will be used for elucidating Hyacinth's cultural "performances". Both interrogate the ontology of identity categories and their construction. Hall perceives of cultural identity as continually produced and never stable, and of the knowing (and knowable) subject as a discursive construction. He argues in his article "Cultural Identity and Diaspora" that identity is "'a production' which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation ... [It] is a matter of 'becoming' as well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past". He also adds: "Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous 'play' of history, culture and power .... Identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past" (392-3). He also elucidates that identities are "never unified and, ..., increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions" ("Who Needs 'Identity'?" 4). Furthermore, Hall explicates the notion of the "performativity" of identity by saying: "the unity, the internal homogeneity, which the term identity treats as foundational is not a natural, but a constructed form of closure" ("Who Needs 'Identity'?" 5).

The feminist critic Judith Butler's theory of performative identity is equally relevant to the process taking place in the novel. To highlight the culturally constructed makeup of gender, Butler proposes

transformation and difference" (Hall "Cultural Identity and Diaspora" 402).

This paper seeks to explore the dialectic of the complexities of cultural identity, belonging/unbelonging, exile and home in the context of what Stuart Hall has called "new ethnicities: identities that are *somewhere-in-between*" (qtd. in Bromley 3). Exile becomes a theme and a metaphor for cultural de-essentialized view of cultural identity as it offers, arguably, the best conditions for its evolutions (Dash 457). Exile is a way in which cultural identity is played out; it is an entry into notions of self-definition and loss of self-representation. It is a particular case of how Hyacinth defines herself against others. Furthermore, exile creates a tension between two localities and a kind of spatio-temporal duality as it involves "not only a spatial dislocation, but also a temporal dislocation" 'the past' becomes associated with a home that is impossible to inhabit, and be inhabited by, in the present" (Ahmed 343).

Hyacinth co-exists in a space where there can be no absolute sense of belonging – only a contingent sense of home because as an exile she is "inexorably tied to homeland and the possibility of return" (Naficy 3). In this space, fantasy mingles with reality to create multiple notions of 'home' – 'home' as Jamaica, 'home' as England, 'home' amid oppression and domination, 'home' as an admission of uncertainty and ambiguity, 'home' as a space of contestation, racist aggression, 'home' as a sense of loss, 'home' as a place of race and exclusion, 'home' which is eventually shattered and where its appeal remains confined to the imaginary (Gabriel 73-4). Riley problematically merges these modalities of framing in the form of three interlocking conceptual frames of cultural identity, exile and home, as if the finding of home will automatically necessitates the discovery of identity.

. In *The Unbelonging*, Joan Riley analyzes the ways that Hyacinth negotiates her complex relationship to her roots as she weaves an identity that is mobile across two nations. In this way, Riley challenges the static notions of identity as it lends a visible form to "the performativity of cultural identity" (Christian 91). By cultural identity I mean the "social construction that gives the individual an ontological status (a sense of 'being') and expectations for social behavior (ways of 'acting')" (Yep 79). Violently wretched and ruptured from her "isle," which refers not only to the literal island – Jamaica – but also to the original cultural identity and connection, an identity which is based complexly in definitions in terms of ethnicity, class, gender, nationality, generation, Hyacinth becomes an "Ex/isle" to use Elaine Savory term. According to Savory, Ex/isle "is the condition of separation from that

**Cultural Identity, Exile and Home in Joan Riley's *The Unbelonging***

By
Dr. Ghada MamdouhAbdel Hafeez[1]

**I**

Joan Riley's *The Unbelonging* is a cultural narrative which, to use Barthes's phrase, speaks "outside the sentence" (47) – a text that elucidates the edge or the periphery point of view. Expressing social marginality, disjunctive, fragmented and displaced agency, *The Unbelonging* concerns itself with Hyacinth, the excluded and the dispossessed for whom concepts of belonging and home have been made unstable as a result of forced migration and displacement. Hyacinth is rendered invisible and unvoiced by the hostile, discriminatory and exclusionary legislation shaped for the stranger. Throughout the novel, Hyacinth struggles with placelessness and rootlessness of old, hollowed-out belongings. In fact, exile, unbelonging, departure, nostalgia, incompletion, floating and disposition are motifs that recur with force not only in Joan Riley's *The Unbelonging* but also in most writing produced by Caribbean writers.

As a 'colonial' subject, that is now refigured as "the new diasporic inhabiting the new transnational world of global markets," Hyacinth presents what Anindyo Roy describes as the "challenging questions about the historical nature and function of migrant identity" (101). Diaspora, like exile, a concept suggesting displacement from a center, produces a reconfiguration of the complex processes of cultural identity building. Identity now becomes the site of textualized narrative constructions and reconstructions and not merely a transparent record.

In his article "Thinking the Diaspora," Stuart Hall points out: "In exile, identities become multiple" (2). Hyacinth possesses sets of identities: she is black, British, Jamaican. Throughout the novel, she constitutes a battleground for the competing claims that each identity embodies. She can also be described as a figure with "hyphenated identity" (Bromley 5), which means having many roots, many locations, both to belong to and un-belong in and, as a result, leads a life defined by contingency, indeterminacy, and moveable identity. Her forced migration and displacement have led to a struggle for cultural space where her identity is endlessly constructed and reconstructed and constantly producing and reproducing [itself] anew, through

1 استاذ مساعد بكلية الأداب : قسم اللغة الأنجليزية بجامعة المنيا

يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧

- مكتبة مدبولى

القاهرة – ميدان طلعت حرب ت: ٥٧٥٦٤٢١

- مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

- مكتبة دار البشير بطنطا

٣٣ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

- مكتبة الآداب

٤٢ الأوبرا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨-٣٩١٩٢٧٧

- مكتبة دار العلم

الفيوم – حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣

| رقم الإيداع | ٢٠٠٤/٥٩٣٢ |
| --- | --- |

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٧٧٧٩٣٩٨

جمع كمبيوتر وتنسيق

الأمل للكمبيوتر

ت : ٤٥١٩٢٦٢ – ٠١٠٣٠٨١٩٩٨

# FIKR WA IBDA'

- Cultural Identity, Exile and Home In Joan Riley's The Unbelonging .

- Contemporary Revisions Of Jacobean Tragedy, Comedy, and Tragicomedy .

- On The Semantic features of infinitive and – gerund dichotomy.

No. (26)

Nov. 2004

